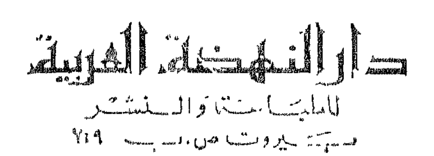
قضايا النقد الأدبي
بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي العشماوي

أستاذ النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩





قضايا النقد الأدبي

بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الاسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧٤٩



الإهداء

إلى زوجتى ..

إلى التى أهدتنى هذا الكتاب قبل أن أهديه إليها ، فهى التى بعثت الحياة والعزم فى كل كلمة وكل حرف فيه ، بما قدمته من التضحية والحب . حتى لقد احسست بعد فراغى من كتابته أننى عائد من رحلة مجد ...

فإلى رحلات أخرى أكثر نبلا ومجدا .



بسم الله الرحمن الرحيم

– مقدمة –

يهتم هذا الكتاب بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية، وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدال، وتشعبت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة، فى أيامنا هذه، أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادىء، وعلى الأخص من كان متأثرا ببعض الأفكار المحافظة الجامدة، أو من كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس فى كثرة المبادىء والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التى تثير بين النقاد الكثير من الجـــدل والمناقشة، فإن ذلك، على النقيض، قد يكون فى ذاته، علامة صحة، ودليلا على مدى الثراء الذى حققه ويحققه النشاط المتشعب النواحى فى ميادين الأدب والفكر والفلسفة فى عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقى فى أن نواجه بهـــذا السيل الدافق من الفكر الإنسانى دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤيا، ويجعل سبيلنا النظر، والفهم، والحكم سليما مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التى لا يدفعنا فيها الحماس لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضـــوعية الشاملة التى تفسح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبدها هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقى ليس فى كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ماهو فى قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع اختلاف الفصول، والعصور، واتجاهات رياح الفكر والذوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هـــو أسرع فى التطور، وأمضى فى الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبى وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذى هو أحد الفنون التى لا تعرف الثبات ولا

الجمود من ناحية أخرى . فكثيرا ماتختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التي تشغل بالهم ، وكثيرا ماتختلف أذواق أمة عن أمة ، بل كثيرا ماتختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لايمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والنقد أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء ، والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل على إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطويرها .

على أساس من هذه المقدمات ، ولكي يحقق هذا الكتاب بعض المقصود منه كان عليه أن يحدد لنفسه الأهداف الآتية :

أولا : أن يعيش في الحاضر كما يعيش في الماضي ، يحاول الربط بين تراثنا القديم ، وبين حركة التطور المعاصرة ، وهو حين يعود إلى القديم لايعود إليه بقصد إحيائه ، وإعادة النظر فيه على ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب ، بل وبقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك .

ثانيا : أن يحاول الوصول إلى مفهوم شامل للشعر يصدق على الماضي والحاضر ، ويتفق وماهية هذا الفن . فعلى رغم مانؤمن به من صعوبة الاتفاق على القضايا النقدية ، وعلى رغم ما في طبيعتها من قابلية الخروج على المألوف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالي ، فإننا نعتقد بأن هذا المفهوم الشامل للشعر هو الأساس الذي تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات المرتبطة بالأدب والنقد على السواء . ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب ، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط الإنساني ، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية ، وما موقف الأدب من اللغة ، ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق والفلسفة والعلم لها ؟ وماذا نعني بلغة المجتمع ، وما الفرق بينها وبين لغة الشعر ، وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع ويؤثر المجتمع في

الأدب ، ولأيها تكون القيمة فى النهاية ؟ إلى غير ذلك من مسائل لا يمكن الوصول إلى إجابات دقيقة عليها إلا بالوصول إلى مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته يصدق على الماضى كما يصدق على الحاضر .

ثالثا : أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفنى ، وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة التى تربط بين هذه الأجزاء . فإذا كانت الوحدة هى التى تحكم العمل الفنى ، وتحدد قيمته فى النهاية ، فإن دراسة هذه الوحدة ، وفهم الأساس الذى تنبنى عليه فهما صحيحا هى إحدى الدعائم التى يقوم عليها فهمنا الأثر الفنى ، ذلك لإيماننا بأن سر العبقرية فى الشعر الرفيع كامن فى خلق درجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفنى وعناصره المختلفة .

رابعا : أن يعيد النظر فى شعرنا القديم ، وأن يراجع تقويم هذا الشعر على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ، حتى تكون دراستنا للقصيدة القديمة قادرة على كشف المكنون من خباياها ، ورد ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية ، ملتمسا لذلك منهجا لا يفصل بين القيم الجمالية للقصيدة ، وبين ما للعصر ، والمجتمع ، والتاريخ ، والملابسات ، والظروف من تأثير فى تحديد قيمة القصيدة شكلا ومضمونا .

خامسا : أن يعنى عناية خاصة بالدراسة التحليلية ، إيمانا منه بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص فى مجال النقد الأدبى والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التمييز والتذوق ، وطول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفنى ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققه من فن ، لا بما تنبىء به أو تقوله . وليس فى هذا المبدأ غض من محتواها ، وليس فيه انتزاع للشاعر أو لقصيدته مما فيها من قيم العصر أو ملابسات المجتمع ، بل هو المبدأ الذى يحرص على ألا يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو معلم فى السياسة أو

دارس للمجتمع ، وأن تظل له على الدوام صفة الفنان مهما اختلفت الأفكار والفلسفات والمجتمعات .

سادسا : ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بين وظيفتيهما . أو أهدافهما وقيمتهما فى الحياة : فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس فى حياتنا الفنية والأدبية . وهى ، كالنقد ، وسيلتنا فى إدراك ما فى الأدب من قيم ، وما فيه من حقائق . وهى وسيلتنا فى الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها . كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية ، وهى فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه ، وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه .

لذلك حرصنا فى تتبعنا لتاريخ البلاغة العربية أن ننبه إلى ما يقوم من هذه الدراسات على أساس من مفهوم صحيح لطبيعة اللغة والشعر ، وما لا يقوم منها على أساس سليم . كما حاول هذا الكتاب أن ينبه إلى أن درس البلاغة اليوم غير درسه بالأمس . وأن ما أحرزته الدراسات الأدبية الحديثة من تقدم وتطور يقتضينا ألا نقف عند الحدود النقدية ، فإن ذلك سوف يجعلنا عاجزين تماما عن متابعة ومسايرة نهضتنا الحديثة ، بل وعن إدراك ما فى أعمال كتابنا وشعرائنا المعاصرين من قيم وخصائص .

وبعد، فلسنا نزعم أننا استطعنا بما قدمناه فى هذا الكتاب أن نوفى كل ما يحتاجه طالب العلم فى ميدان الدراسات البلاغية والنقدية، فما تزال هذه البحوث بحاجة إلى من يضيف إليها ويطورها . وكل ما نرجوه أن نكون قد شوقنا الدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده ، وأن نكون قد أيقظنا فى ذهنه مايشجعه على العمل الدائب المستمر ، فنحن دائما بحاجة إلى تضافر الجهود من أجل نهضة أدبية تساير ركب التطور الذى يتقدم إلى الأمام دائما . والله أسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمتنا العربية فى كفاحها من أجل حياة أكمل ، وأسعد .

الاسكندرية يوليه ١٩٧٥ — محمد زكى العشماوى

الذاتية والموضوعية

الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية

إذا نحن قلنا إن زوايا المثلث تساوى قائمتين ، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمى هذه القضايا حقائق ، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئا مخالفا لهما خض من نفسه أمام العقل . غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هى فى مطابقتها للواقع . ومن ثم فهى أشبه بالصور الفوتوغرافية التى يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له . من أجل ذلك قال أرسطو :

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة ، والقول بأن الكائن غير كائن ، أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ»(١) .

وقال القديس توماس فى العصور الوسطى : « إن الحقيقة هى المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقول إن ما هو كائن كائن ، وأن ما ليس كائنا ليس كائنا » .

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصبح واقعيتها إذا [illegible] فكرتها الذهنية ، وإذا أثبت المنطق والتجربة المادية الملموسة صحتها ، وإذا [illegible] القوية هذه القوانين العلمية بمقتضى صفتها المنطقية . ومن ثم كانت الحقائق العلمية كلية عامة يتفق على صحتها الناس ، ويستطيعون على ذلك [illegible] اختبارها اختبارا يخضع لوسائل مادية محسوسة . ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا تترك مجالا للصفات الفردية الخاصة التى تختلف وتتمايز من فرد إلى آخر .

---

(١) محاضرات فى الفلسفة تأليف لالاند وترجمة الزيات [illegible]

وإنما تكتسب معاييرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدها المنطق ، وتثبتها التجربة العلمية . ومن هنا كان العلم موضوعيا وليس شخصيا أو ذاتيا ، ومن هنا اختلف العلم عن الفن ، لأن الفن كما يقول لالاند هو نقيض الانتاج الآلى، ولأن الأثر الفنى - أيا كان نوعه - ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية ، وإنما هو نتيجة مافى الفنان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الفنى لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين ، وتلك الفردية مظهرين واضحين فى الانتاج الفنى . وهذه الفردية أو الذاتية التى تميز الفن من العلم ، عند النقاد وعلماء الجمال ، هى العنصر الأساسى الذى يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة : التى هى مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص . إن هذه الأصالة هى التى تطبع الأدب بطابع الذات ، وهى التى تجعل من كل أثر فنى صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير ، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة .

وإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه . بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أخيه أو ابنه أو ذويه ، وتتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والأصالة ، فكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر ولا يتشابه، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى ذكرناها منذ لحظات والتى تقول بأن الانتاج الفنى عامة والأدبى خاصة هو نقيض الانتاج الآلى ، فليس الأثر الفنى مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنين) فى جميع الحالات وعند جميع الناس . وإنما الأثر الفنى هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما ومحاولة

التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصـــدى مختلفا ، والتفاعل متباينا ، والنتيجة خلقا آخر .

من أجل ذلك قال شوبنهار : « الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملامحه وهو أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه . ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لايلبث أن يشـير التقزز والنفور ، لأنه موات لاحياة فيه ، حتى إن أكثر الوجوه قبحا لهو أجمل من الوجه المقنع مادام فيه ريق من حياة . ومن هنا . فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ، ويمتقون أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحـدثون من وراء قناع ، فلا يستطيع قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم ، أى أن يرى أسلوبهم . أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ممن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارىء يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعنى بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى أى نوع من المحاكاة »(١) .

وإذا كان الصدق فى الحقيقة العلمية مرده إلى مالها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية ، فإن الصدق فى الحقيقة الفنية مرده إلى مدى مايكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التى تتضمنها قطعة من الأدب وبين مايحدث أو يقع للانســان من تجارب واقعـــة بالفعل أو ممكنة الوقوع . أو كما يقول ألدوس هكسلى . « عندما تصبح التجارب التى يسجلها الأثر الفنى متوائمة فى يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو مانسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة

(١) فمن الأدب من مختارات شوبنهور ترجمة شفيق مقار ص٥٣ طبعـــة الدار القومية مصر ١٩٦٦

The Art of Literature Schopenhaure p. 16

من الأدب صادقة »(١) .

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا فى الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التى تثيرها فينا هذه القضايا . ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالتأثيرات التالية لها . وبالتالى يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولا مؤقتا ومقصورا على ظروف خاصة ، هى ظروف الأثر الفنى نفسه وما يكتنفه من إحساسات . على عكس القضايا العلمية التى تصدقها فى جميع الأوقات ونقبلها ونتوقع تصديقها كما نقبل ونصدق قوانين الطبيعة ، وعلى هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالصدق الفنى هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر فى التصديق العلمى هو فى الحقيقة تصديق لقضية ما أو اعتقاد ما .

ولقد زاد إ.أ. ريتشاردز الأمر إيضاحا عندما تحدث عن المصدر الحقيقى للصدق فى الأثر الفنى فقال : « إن المصدر الحقيقى فى اعتقادنا بحقيقة أو بقوة ما تعنيه قراءتنا لقصيدة من القصائد هو هذا الإحساس الذى يعقب عملية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط [illegible] الطلق والإحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذى يدفع الناس إلى [illegible] هذه الحالة [illegible] اعتقاد أو تصديق . فيقول بعضهم مثلا : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد فى وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فإحساسنا بأن [illegible] الأشياء [illegible] لنا فى الشعر لا يعنى أننا نصل بالفعل إلى معرفة [illegible] ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا فى الحياة [illegible]

A Book of English [illegible]

وليس من شك فى أن هذا الإحساس بالتصديق أو الاقناع أو القبول الذى ينتهى إليه القارىء لأثر فنى جيد مرتبط أشد الارتباط بقدرة الأديب أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والانسانية بصفة عامة ، كما أنه مرتبط كذلك بمدى طاقته على التوصيل والأداء . وغنى عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير عادى من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر ، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس . والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعى للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد ، وهم فى نفس الوقت معلمون ماهرون . إنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال : استقبال الأحداث ، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجاربهم ، بل وحفره حفرا عميقا فى عقل القارىء .

من أجل ذلك قال ألدوس هكسلى : « إن أحد ردود الفعل الطبيعية التى تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وافكر فيه دائما ، ولكننى لم اكن قادرا على ان اصوغ هذا الاحساس فى كلمات حتى ولا لنفسى . . » (١).

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أثر الذاتية فى الفن من جانبين أساسيين : أولهما أن الفن وإن كان يصدر من ذات واحدة فإنه يهدف فى نتيجته إلى إشراك أكبر عدد من الناس فى التمتع بالأثر الفنى ، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هى التى تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق فى التقدير . وثانيهما أن الذاتية التى نتحدث عنها والتى لابد منها فى سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن ان تتأتى إلا إذا توغل الأديب او الفنان فى أعماق الإنسان : الإنسان الأول ، ذلك

---

(١) A Book of English Essay p 344

أن تعمق الأديب فى ذاته إنما هـو تعمق فى ذات الإنسان الذى يرقد فى أعماقنا جميعا . فعلى الرغم من التباين والتضاد الذى يميز إنسانا عن آخر ، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فان فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل فى هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهى الرغبات والنزعات ، هذا المخلوق الضعيف جدا ، والقوى جدا ، العاجز أشد العجز ، والقادر أشد القدرة . يتمثل فى هذه الذات الإنسانية التى تفرح وتحزن تخاف وتقلق ، تنتصر وتنهزم ، تحب وتكره . والفنان هو وحده القادر ، على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به ، حتى ولو كان منفردا فى جبل أو منعزلا فى صحراء .

خلت أنى أصبحت فى القفر وحدى .:. فاذا الناس كلهم فى ثيابى

وهكذا تنتهى الذاتية فى الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد . لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شىء ارتياد واكتشاف الذات الإنسانية أو قل للذات الكامنة فى كل فرد منا .

وهكذا نرى أن الأثر الفنى سواء أكان تعبيرا أم خلقا أم إدراكا هو نتيجة إنعكاس الوجود على ذات الفنان ، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشىء المرأى كما هو ، فان انعكاس الوجود الخارجى على نفس الشاعر أو الكاتب إنما هو فى الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التى يعانيها بوجوده الذاتى . من هنا يكون الفارق الكبير بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه .

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هى تفسير الوجود ومحاولة إدراك حقائقه وتفهم أسراره ، فان العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المعروفة التى

لاتعتمد على ما فى الإنسان من تباين وفردية ، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها . كما أن المعرفة العلمية سبيلها العقل، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بإحدى الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلى يسير فى خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل . أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق ، وتفهمه للأسرار ، ومحاولة تفسيره الوجود ، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفى الفنان فيها بالاستدلال العقلى أو الاستعانة بالحواس الظاهرة وإنما عن طريق الحدس الذى ينكشف فيه الحجاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك (١) .

ينتج من كل ماسبق أن الأثر الفنى ، تعبيرا وخلقا وإدراكا ، هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجى والباطنى معا . وأنه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل فى نفوس الغير ثانيا . كما اتضح لنا مما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه ، وأن مسئولية الفنان لاتقل إن لم تزد عن مسئولية العالم فى محاولته لتفسير الوجود وفهم أسراره ، واكتشاف حقائقه . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، وذلك لأن الفنان بعمله الفنى قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة ، والخيال

---

(١) راجع الفصل الذى كتبه كروتشة عن ماهية الفن فى « المجمل فى فلسفة الفن » ؛ وراجع كولردج فى نظرية الخيال فى كتاب سيرة أدبية ، ص ١٠٩ من كتاب « فلسفة وفن » تأليف د . زكى نجيب محمود .

هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات [١] .

كما استطعنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والابداع في العمل الفني .

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فعال في الخلق الفني فما عليك إلا أن تعود إلى هؤلاء الخالقين للآثار الفنية في عصور الانسانية المختلفة ، وتنظر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون إمتياز الفنان وأصالته شرطا أساسيا في نبوغه وخلوده . فليس يستطيع أحد أن يقول أن أعمال شكسبير أو صوفوكليس هي وليدة الجماعة المعاصرة لها أو نتيجه التراث الذي ورثوه عن بيئتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم . ما من أحد يستطيع أن يقول ذلك ، وإلا لكانت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات تتشابه جميعها فيما تخلق من آثار فنية ، ويصبح العمل الفني لعصر من العصور صورا متكررة لأصل واحد . فليس من شك عندنا في أن كلا من شكسبير وصوفوكليس قد ورثا عن بيئتهما زاداً فكريا ووجدانيا ، واكتسبا من جماعتهما المعاصرة إيحاء وقوة،واستفادا من لغة آبائهما والمفكرين قبلهما زاداً نافعا لايمكن لأحد أن ينكره، غير أن هذه العناصر الموروثةوالمكتسبة من البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تشد العزيمة ، وتشعل الجذوة ، وتدفع بالينبوع الكامن في أعماق هذين الشاعرين إلى التدفق والتفجر والاندفاع . فهذه الينابيع المتدفقة في أعماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تتشابه هي الشرط

١ـ راجع «كولودج» تأليف د. مصطفى بدوي ص ٨٦ وما بعدها .

الأصيل فى امتيـــاز الفنان وأصالته . أما عوامل الجماعة والبيئة والثقافة فهى وحدها عاجزة عن أن تخلق الأثر الفنى ، وإن خلقته وحدها لكان كأننا يضع قناعا على وجهه أو يسير مطموس الملامح مفتقـدا الروح المميزة . فالذاتية فى الفن شرط أساسى لوجــوده . ولقد سلم عامة المفكرين والنقاد بهـذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منهـا مبدعة ، وأن تيار الحيـاة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة ، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شـرط الذاتيـة فى الفن . من هؤلاء تين الذى كان يقـــول :

« إن الذهن مها يكن مبـدعا لا يبتكر شيئا ، فان أفكاره أفكار زمنـــه ، وما تحدثه عبقريته الممتازة فى هـذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليـل نزر . فنحن كالموج فى النهـر لكل منـا حركـته الصغيرة ، ولهـذه الحركات أصوات ضئيلة فى التيار العظيم الذى يحملها ، ولكنا لانسير إلا مع الآخرين ، ولا نتقدم إلا مدفوعين بهم » [١] .

وهكذا نلاحظ أن تين وإن أسرف فى تغليب الاكتساب على الإبـداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضعف من تيـار الحيـاة المعاصرة الذى يحملهـا فقد أدرك ما فى الفن من إبداعية من شأنها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتـازة للفنان . كما أننا لانحب أن يفهم قول تين بهـــذه الصورة التى تحملهـا عباراته ، والتى قد تكون مجحفة لأثر الذاتية فى الفن ، فإننا نعتقد غير ما يعتقد ، ونرى أن تيار الحيـاة المعاصرة إنمـا يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجـين للاثار الفنيـــة ، وإن أخطر الأشياء على الكتاب فى عصر

---

(١) محاضرات فى الفلسفة ص ٤

ما أن يدفعهم التيـــار المعاصر فتمحى شخصيتهم وتتلاشى فى خضم المجموع . فنحن لا نعتقد أن شيكسبير هو الذى خلق فن الدرامة أو التمثيل فى الأدب الانجـــليزى ، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحـدا لم يكن ليستطيع أن يغنى ما غناه شيكسبير أو يصور فى رواياته نفس الصور التى صورها لهاملت أو ماكبث أو الملك لير . إنه وحده الذى كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق ، ولو جاء غيره لخلقها خلقا آخر .

على أن موضوع الذاتية فى الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بفكرة الخلق الأدبى ، وما يزال يظفـر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب الهادف أو الملتزم ، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ . ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا لأنه كثيرا ما يؤدى إلى تضليل القارىء الذى ليس له رصيد كاف فى ميدان الدراسات النقدية والأدبية ، وذلك لأن معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيها القـديم والجـديد أو قل الغـــربى والاشتراكى ، والذين يذهبون فى الفن والأدب مذهب الالتزام ويتحمسون أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها ، حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدنا أو ينفعنا منها ، نقول إن معظم هؤلاء النقاد من أصحاب هـذه الاتجاهات كثيرا ما يدفعهم حماسهم لنظرية أو لأخرى فينسون ، وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب ، ينسون قيمـــة الذاتية أو قل يخشونها أو يشفقون منها ظنـا منهم أن كلمة ذاتية وهى مرادفة لكلـمة فردية سوف تؤدى حتما إلى الغض من قيمة الاتجاه الواقعى أو على الأقل إلى محاربته ، أو ربما كانت خشيتهم من طغيان لفظـة « ذاتى » أو « ذاتيـة » على أدبائنا المعاصرين أو أدبنا الجـديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى مشاكل الجماعة المعاصرة ، ومحاولة استلهام ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على

نحو يربط بين الأديب وبين عالمه الذى يعيش فيه ظانين أن كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » هى بالضرورة عامل من عوامل انصراف الفنان أو الأديب عن المحيط الذى يعيش فيه أو المجتمع الذى يعمل من أجله أو الأهداف التى تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها .

لعل هذا كله أو بعضه هو الذى دفع كثيرين ممن يتأثرون بما يقرءونه من مقالات نقدية فى الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة فى موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلا : هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يغنى إلا لنفسه ، أو لا يعبر إلا عن تجاربه الخاصة ضاربا عرض الحائط بمشاكل الجماعة المعاصرة ... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يؤدى اليه من نتائج هو الخلط وبلبلة الأفكار وتشتيت أذهان الدارسين من تلاميذنا فتضطرب أمام عينهم الحقائق وتختلط المفاهيم فلا يهتدون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التى يستخدمها النقاد ، وربما أدى سوء فهم الأديب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفا معاديا لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلا وليس من سبب لهذا العداء إلا أحد أمرين : قلة تجربة القارىء من ناحية أو عدم التزام الكاتب الدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى .

ولابد للقضاء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التى تنتشر بين الأدباء والنقاد وهم بصدد الحديث عن الذاتية والموضوعية فى الأدب والفن .

الأدب تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الأدب تعبير عن المجتمع ، وبالتالى فالمجتمع هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته . ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لايتجزء من الوجود الذى هو كما قلنا سابقا موضوع الأدب والفن بعامة إلا أن الأديب هو الذى يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه. والوجود هنا هو الوجود بكل نواحيه طبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية .

وليس من شك فى أن المجتمع الذى يعيشه الشاعر يمكن ان يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى لاينضبان . وليس من شك كذلك فى أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره فى الكتاب والشعراء . وهــــذه مسألة لايمكن إنكارها أو تجاهلها . ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تتصف به من حركة وسرعة وتغيير تشير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة ، وتعمل على تضافر كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنيـــة أم سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها ، ومع إيماننا بأن العمـــل الأدبى قد يعكس كثيرا من صور المجتمع وهما كله ، ويشارك فى محاولة تفهم حركات نضاله للوصول إلى رفاهية الانسان وسعادته ، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فان هذا لايمكن أن يعنى أن المجتمع وحده هو الذى يشكل العمـــل الفنى ويحـــدد قيمته أو معناه . قد يكون لحركات التطور أثرهـا فى تطوير صورة العمـــل الأدبى أو تشكيله ، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى فى أكثر الآثار الفنية تأثرا بالمجتمع والتزاما بمبدأ الأدب الهادف والواقعية . ذلك أن الذى يحدد العمـــل الأدبى ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفنى هو الأديب نفسه بكل ماينطوى عليه من تقاليد

وقيود واتجاهات فنية . إن الذي يحدد قيمة العمل الأدبي في النهاية هو قدرة الأديب ، ومدى تمكنه من فنه ، وسيطرته عليه ، وإدراكه لخفايا هذه الصنعة وإلمامه بالأعمال الأدبية المعاصرة والسابقة . ومدى وعيه بها وإدراكه لها . وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب ما فان هذا التأثير هو تأثير فني فأدب أبي العلاء المعري مدين للحقبة التاريخية التي عاشها ولكنه مدين لهذه الحقبة فنيا ، وبمعنى آخر إن أدب أبي العلاء المعري متأثر بالتقاليد الأدبية في عصره ، وملتزم بالأصول الفنية التي ورثها الشعر في عصره . وإن فنه ليس إلا انعكاسا طبيعيا لقيم الفن في عصره ، ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في الشعر العربي في ذلك الوقت . فليس من العدل مثلا أن نهاجم أبا العلاء المعري لأنه لم يترك لنا شعرا مسرحيا ، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفا لأدبنا في ذلك العصر .

من هنا كان العمل الأدبي لأبي العلاء المعري مدينا لعصره فنيا لا تاريخيا ، بمعنى أنه مضطر أن يلتزم الاشكال الادبية التي سادت عصره والتي انحدرت اليه من سابقيه . ولو لم يستوعب أبو العلاء المعري تقاليد التراث الأدبي العربي استيعابا كاملا ما استطاع أن يبرع في خلقه الأدبي هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتاباته . وإذن فتفاعل المجتمع لا يحدد شكل العمل الفني ولا يعطيه تفوقه وامتيازه ، وإنما الذي يعطي العمل الفني كيانه ويحدد قيمته هو تجارب الفنان الفنية ، وعقله الخالق وقدرته على الابتكار ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنيه والتقاليد الأدبية الموروثة والمتوارثة عند معاصريه وسابقيه .

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة فى عصر ما لا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر فى قوالب واحدة جامدة ، فنى داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون إبتكار الأديب وأصالته وإبداعه . والدليل على ذلك أن أبا العلاء المعرى نفسه الذى ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يكون فى فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه . ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قـدرة أبى العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه ، وأن شعر أبى العلا المعرى له بين سائر الشعر العربى منذ امرىء القيس إلى اليوم طابعه الذى يميزه . فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبى عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات هى التى شكلت فنه وخلقته على هذه الصورة التى حملت روح أبى العلاء وذاته إلينا عبر القرون وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجاربه الفنية أجيالا بعد أجيال .

اللغة ظاهرة اجتماعية

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذى يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبير عن المجتمع . فيقولون : ما دام الأدب فنا يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق ، وما دامت اللغة ظاهرة اجتماعية ، وما دام الأديب الناجح هو الذى يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فيما يكتب . فلماذا يكون الأديب « ذاتيا » أو منعزلا فيختار لنفسه لغة خاصة لا يفهمها معاصروه ؟ أليس فى ذلك ما يتنافى مع طبيعة العمل الأدبى الذى أهم خصائصه أن يكون قادرا على توصيل ما لديه من تجارب إلى الغير ؟ وهكذا تجد كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » نفسها مرة أخرى فى موضع اتهام .

على أننا مع تسليمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقا وأنها أداة تعبير جماعية أولا وقبل كل شيء ، وأن اللغة تستمد حياتها وغذاءها من الجماعة وروح الجماعة، نقول مع تسليمنا بهذا كله فإننا يجب أن نفرق هنا بين استخدامين للغة : استخدام الجماعة ، واستخدام الفن . فليس من شك عند أى قارىء له حظ قليل من الثقافة أن لغة الكلام العادى لغة مهمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع ، وأن الإنسان العادى فى حديثه فى وسط اجتماعى معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة ، كما يجب أن يحرص على أن يستخدم هذه اللغة فى مفرداتها وتراكيبها وأساليبها ، ويخضع لمدلولات الألفاظ كما تحددت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مدلولاتها التى تحددت معانيها وتحجرت واصطلح عليها المجتمع. ولو خرج الإنسان فى حياته الخاصة عن استخدام لغة الجماعة هذه لحق للناس أن يتهموه بالمروق ، ولصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالشذوذ أو الجنون .

على أن الذى يحدث فى ميدان الحياة العملية غير الذى يحدث فى ميدان الفن والأدب . فبينما يخضع الإنسان العادى فى حياته العملية وفى وسطه الاجتماعى لمصطلحات اللغة ومدلولاتها الحرفية ، ويجد نفسه ملتزما بلغة محددة بل عبداً لها لا يستطيع أن يتحرك إلا فى حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماما ، فمع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها ، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر إلى أبلغ ما تستطيع أن تتضمنه كلمة الحرية من معنى . فالأديب أولا وقبل كل شيء خالق ، واللغة فى يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار إنما هى خلق فنى فى ذاتها ، ولا يمكن

الخلق الفنى أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التى حددنا مدلولها آنفا إلا إذا خرج عن الإطار العام الذى يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة . وإلا إذا خلق لنفسه العالم اللغوى الخاص به . فلو خضع الأديب العالم اللغوى العام بألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الانسان العادى، ولكان كلامه نوعا من التقليد البحت أو شكلا من أشكال الكلام الذى يفتقر إلى الأساس الأول الذى ينبنى عليه أى خلق أدبى وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفنى فى صورة جديدة تدهش القارىء وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب فى استخدامه للغة ، تلك العبقرية التى تتمثل فى تجنب الأديب لايحاءات الألفاظ المعروفة أو المتداولة أو التى كثر استخدامها حتى بليت واختفت معالمها فلم تعد تكشف عن شىء جديد أو تثير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من جمود وتحجر . إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ ، تلك الارتباطات التى يخلقها المجتمع ، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوى ملىء بالايحاءات الجديدة . عندئذ نستطيع أن نسمى مثل هذا الأديب اديبا ونستطيع أن نسمى أدبه خلاقا، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العادى ، وبنى على أنقاضه شكلا آخر ، شكلا من صنعه، من صنعه هو، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحية .

من هنا يأتينا الفرق بين أديب خلاق وبين أديب مقلد، أو بين شاعر ضئيل وشاعر عظيم . ومن هنا يأتى الفرق بين الخيال وبين التوهم . فالخيال الشعرى عند كولردج هو الذى يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتيسر له هذه العملية فإنه على الاقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى مثال . بينما الموضوعات التى يعمل بها هى

موضوعات فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للارادة التى تعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى » (١) .

وهكذا يفرق كولردج فى تعريفه الخيال الشعرى بين ضربين مختلفين من الأسلوب الأدبى ، وبالتالى بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان : النظرة السلبية والنظرة الخلاقة ، وبين نوعين من الأساليب : الأسلوب الذى يعيش فيه على ما يلتقطه من هنا وهناك ، وعلى ما ترسب فى أعماق نفسه من قراءات سابقة ، حيث يتمسك بالأسلوب المدرسى المنفوخ أو المصطنع . أما الأسلوب الآخر التابع من الإدراك الحدسى المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة معا أو على الوعى واللاوعى والذى يخلع فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجى روحه ، ويضفى عليها من ذاته ، فتتم فيه عملية انصهار فى ذات الفنان يصبح فيها الموضوع والذات شيئا واحداً . فى الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى . مجموعة مفتقدة للروح المميزة وللوحدة ولعوامل الابتكار والاصالة . أما فى الأسلوب الثانى فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحققة الوحدة وحدة العمل الفنى . ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة .

وهكذا نرى أن العلاقات الجديده للألفاظ التى لدى الشاعر الكبير

---

(١) Imagination and Fancy Biographia Literaria p. 20
كولردج ص ١٥٦ ترجمة مصطفى بدوى .

أو الكاتب الكبير هى موضع الجودة والاصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتبا أم شاعراً على ما شاع للالفاظ من ارتباطات عامـة ، ومن مدلولات حرفية أمراً ضروريا بل لازما . فالاصالة والابتكار الفنيان لايتحققان إلا إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة. ولن يصل الفنان إلى هـذه العلاقات الجديدة إلا بتمكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية القادرة على الخلق وتجاربه الطويلة فى ميدان فنه.

ومن هنا لسنا نجد أى تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته فى التعبير عنها عن طريق اللغة التى هى أولا وقبل كل شىء أداة تعبير جماعية . ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة والتقاليد التى فرضها المجتمع على اللغة ، وإرتياد واكتشاف جديدان للاحاسيس الكامنة فى أعماق النفس . فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع فى يد الفنان لغـة جديدة ومختلفة ، لان هذا الاختلاف وتلك الجدة اللتين اقتضتهما تجربة الشاعر الفنيه هما معيار جـودة الأديب ، حتى ولو خرج عن النظرة الاجتماعيـة والذوق الاجتماعى . وذلك لان معايير الحكم على العمـل الفنى ليست بأى حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعى .

ونحن نعلم أن فى مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو فى نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامـة الشائعة من النوع الذى يتحاشاه المجتمع أو ينبو عنه ، لانه فى نظره خال من الذوق أو مفتقد للايناس والخفه أو الجرس والموسيقى ، فإذا هذه الكلمات قد تحولت فى يد الفنان إلى شحن عاطفية حيـة أو إلى علاقات موسيقية رائعـة . وسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغـة والسيطرة عليهـا ورؤيته الجديده لها . وإذن فعلاقة الشاعر باللغـــة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية ودهشة الوعي الاجتماعي لهذه العلاقات الجديدة التى يؤلفهـا الشاعر

فى لغة الجماعة ليست بأى حال معيارا على فشل الشاعر . إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته فى فنه . إن القوانين التى يفرضها الشاعر على فنه قوانين نابعة من ذاته هو ، إنها قوانين فنيه وليست قوانين اجتماعية . إنه يخضع لقواعد اللغة العامة ، ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد . وبذلك ننتهى إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حتى فى المجال اللغوى البحت أديب حر ، وأن الذى يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته [١] .

موضوعية الأدب فى النقد الحديث :

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفنى ، وبعد أن اوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب ، وبعد أن عرفنا أن المجتمع مهما يكن له من تأثير فى الأدب فليس هو الذى يحدد فى النهاية شكل العمل الفنى ويعطيه قيمته ، وإنما الذى يحدد قيمة العمل الفنى هو كما قلنا ذات الأديب التى تتمثل فى عقله الخلاق ، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لخفايا صنعته ، ووعيه بالتقاليد الأدبيه التى توارثها وعاشها ، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التى شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأدب وعلى الأخص بعد أن كتب ت س. إليوت مقاله المشهور والمسمى « التقاليد والموهبة الفردية Tradition and the Indivirdual Talent » [٢] فقد أراد ـ ت . س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم السائدة عند بعض النقاد ودارسى الأدب ، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من

---

(١) اقرأ الفصل الذى كتبه د. محمد مصطفى بدوى عن « الذاتية فى الشعر » فى كتابه دراسات فى الشعر والمسرح ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) Selected Prose P. 21

أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب . أو الاعتقاد الذى يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة . فكثيرا ما شاع بين الناس فى عصور الأدب المختلفة أن الصدق فى الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفنى للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت فى حياة الأديب نفسه أو وقعت له شخصيا . وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع ، وأن يحطم هذا المفهوم رغبة منه فى الدفاع عن حقيقة ثابتة فى عالم الفن عامة والأدب خاصة : وهى أن الفنان الحقيقى ليس هو الذى ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفى فى كتاباته بألوان التجارب التى تقع لشخصه ، وليس هو الذى يظل صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة . فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذ عاناه ، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخوصها ، ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينيين مثلا فى قصيد أو مسرحية لمجرد أن القدر لم يشأ أن يجعله لاجئا فلسطينيا . مثل هذا الأديب أديب محدود يدور فى نطاق ضيق للغاية . لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره . إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبى أو ربما يدركها ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما تعنيه الكلمة . إن الخلق الأدبى ليس تعبيرا عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف الواقع الذى نعيشه أو نحياه . إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خلق التجربة حتى ولو لم تقع له ، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث ، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب ، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أى إنسان فى أى مكان وتحت أى ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصيا أو لم يخضع لها .

من أجل هذا المفهوم الخاطىء والذى شاع بين الأدباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية فى الأدب يدافعون عما يسمى بحيدة الأديب . وعبر إليوت عن هذه الحيدة بقوله « إن عقل الكاتب ليس إلا وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا ، وبطرق لا يمكن التكهن بها . فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائى تدخله تجارب الفنان فى الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايداً » (١) ويستطرد إليوت فى مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذى يلزم هذه الحيدة ، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها . بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج فى الخلق الأدبى إلا إذا إزداد إنفصاله عن ذاته . ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ حظاً موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالـ Technique . وهذه القدرة الفنية فى نظر اليوت هى التى تمكن الفنان من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية . أو بمعنى آخر هى التى تستطيع أن تجعل الأثر الفنى ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أنضج وهى مرحلة الخلق والابتكار التى تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست فى متناول كل من يكتب أدبا . من أجل هذا رأينا الكثير من الكتاب والأدباء يهربون من الكتاب افتقارا لهذه القدرة الفنية أو عجزاً عن تحقيقها .

هذه هى خلاصة لما جاء فى مقال الشاعر الناقد ت . س . إليوت متصلا بموضوعية الأدب . ولقد أثار المقال كما رأيت جملة من القضايا الهامة

---

(١) المرجع السابق .

التى تتصل بذاتيه الفن وموضوعيته . ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب أن ينبهوا الأذهان إليه شيئان : أولا : هدم المعتقد القديم الذى كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذى كان يرى أن الصدق الفنى لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفنى على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنهـــا . وثانيا : تركيز الاهتمام على أن الذى يحدد قيمة الأثر الفنى ليس ما يحتويه هـذا الأثر من مشاعر ذاتيـة أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفنى مجالها العمل الفنى نفسه لا شخصية كاتبه . إن الشعر الذى أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجرى فى هذه الحياة من تجارب وأحداث .

ومن أجل هذا الهدف الأخير الذى نادى به أصحاب الموضوعية فى الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية . واختلط الأمر على الدارسين ، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة . وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها ، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها فى عملية الخلق الأدبى .

ونحن نفهم لمـــاذا يلح أصحـــاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذى شاع بين أدباء المدرسـة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصيـة . ونفهم الأسباب التى من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هـذا المفهوم . إنهـا غيرة النقد الحديث على قيمـة العمـل الفنى ، وخوفه من أن تتحول هذه القيمـــة عن مـكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفنى من قيم جمالية وفنيه، وينظر الناقد فى قدره الأديب على إطـلاق مشاعره والتعبير عن خلجـــاته وأحاسيسه . وفى هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء

على هامش النقد . فان المضامين التي يحتويها أي أثر فني مها يكن نوع هـذه المضامين ، وسواء أكان هـذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخلاقا أم موقفا نفسيا أم عاطفيا فلا يمكن أن يحتوى على قيمة فى ذاتها . إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جديدة وإلى عمل فنى موحد هى التى تحدد قيمة العمل الفنى أولا وأخيراً : من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلا على تفوق الكاتب ونجاحه، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة.

ليس من الضرورى أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، فان الأديب الذى يقتصر فى أدبه على إطـلاق مشاعره وحدها أديب عاجز . أما الأديب الناجح فهو الذى يستطيع أن يخلق بقوة خيـاله الجو الشعرى الذى يريده . ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته ، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التى تضمنتهـا رواياته . فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب ،ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هـذه التجارب.وما أفقر العبقرية التى تشعر بالحاجة إلى إثارة الألم لكى تصوره.لقد قالها جورج ديهامل فى كتاب « دفاع عن الأدب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجـل الأرجوانى » . ويرويهـا الدكتور مندور فى كتابه النقد المنهجى عند العرب حيث يقول : وموضوعها فنان إغريقى يأخذ بعبد ويكوى صدره بالنـار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذى عذبته الآلهة لأنه سرق النـار من السماء وأتى بها إلى البشر . وكان عذابه نسرا ضاريا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده

لينمو بالليل وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النهش . ورسم الفنـــان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأتت الجموع إلى منزل الفنان لتنتقم منه . ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسى الشعب العبد المعذب وهلل للفن . ويعلق ديهامل على تلك القصة بقوله المظلم : ما أفقرها عبقرية تلك التى تشعر بالحاجـــة إلى أن تثير الألم بالفعل لكى تصوره » (١) .

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة فى الدلالة على عجز الفنان الذى يحتاج فى خلق فنه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حى يشاهده فينقله . إن الفن ليس وصفا لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد . كما أن الفن ليس موجودا مع الإطلاق فى الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة . ولا يمكن لأى موضوع ما خارج نفوسنا مهما كانت قوته أن يكون فى ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات ذلك أن أى موضوع لا وجود له وبالتالى لاقيمة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها . من أجل هذا كان من الضرورى لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئا واحداً ، وهذا هو ما يحدث فى مجـــال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك فى ذات الفنان عندما يتأمل موضوعا من الموضوعات أمامه ، ويستغرق فى تأمله وفى أثناء هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لاشعورية يتحول فيها الموضوع الذى أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء سميكا ، يبدو كما لو كان شيئا جديداً ، شيئا يثير الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئا يراه الفنان للمرة الأولى ، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات

(١) النقد المنهجى عند العرب ص ٥٨ ، ٥٩ .

التي ارتبط بالموضوع في أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه . هذه الرؤية الجديدة للموضوع هي التي تتمثل فيها عملية الخلق الفني . وهي نفسها التي تلتقي فيهـــا الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا ويزول بينهما التناقض من أجل هذا وصف كولردج الرجل العبقري بأنه الذي يلقي ضوءا جديدا على الأشياء فيقول : « من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر احساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهمـا اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد » [(١)].

لعلنا نستطيع أن ننتهي بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون[(٢)] صراع لفظي . فحينما تكتمل التجـــربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع .وإذا سلمنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس ثمة تناقض اطلاقا بين ما يدعو إليـه إليوت وأصحابه وبين ما قررناه سابقا من أن الذي يميز الأديب الصادق عن غـــيره هو فرديته وذاتيته . فأصحاب الموضوعية في الأدب لاينكرون هـذه الحقيقة على الاطـلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم الشائعة والتي تسيء إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي . فان كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهي التي تقول: بأن عملية الخلق الأدبي

---

(١) كولردج ص ٨٩ .

(٢) الشعر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها .

لاتستمد قيمتها مما تتضمنه من تجارب ذاتية ، بل تكتسب قيمتها مما تحتويه من قيم فنية . وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما فى الاثر الفنى نفسه من خصائص هى نتيجة طبيعية لنضوج العقل الخالق للفنان وتوافر إمكانياته . وهذه الحقيقة لاتتنافى أصــــلا مع الذاتية فى الادب التى هى شرط أساسى فى كل خلق أدبى . وحتى فى هذه النهاية التى يحرص عليها الموضوعيون وهى تشكيل العمل الفنى وتحديد قيمته فان الذى يقوم بهذا قدرات الاديب وملكاته وعبقريته الخلاقة ، وكل هذه من صميم الذات . وكل ما فى الامر أننا بحاجة دائما ، ونحن نتحدث عن الفن ، أن نعى هذه المصطلحات الكثيرة التى قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم فى أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو فى موضوعات متبـــاينة .

الخلق الأدبى ووحدة العمل الفنى

من خـــلال مناقشاتنا السابقة لموضوع الذاتية فى الادب استطعنا أن نلمس بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الادبى . فعرفنا أن الأدب ليس وصفا أو تعبيرا عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فنى تتوافر له شرائط أساسية أهمها: توافر العقل الخالق عند الاديب ونضوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التى انحدرت إليه من الماضى ، وإلمامه إلمام ذوق وإحساس بالأعـــمال الأدبية التى سبقته وعاصرته . وعـرفنا كذلك أن الخلق الادبى عمليـــة امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وأن الموضوع الذى هو فى أصله شىء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء فتبقى فيه ، وتنتشر فى كل ذرة من ذراته — وهى على الرغم من انتشارها فى قدح الماء لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجـودها وأصبح القدح كله ماء . كذلك الحـــال فى الموضوع أو الفكرة التى يصورها الاديب سوف تختفى هى الاخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملا فنيا، يصبح من المستحيل بعدها فصل الموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التى ترمز إليه ، والتى خلقها الفنان من ذاته . وعرفنا كذلك مما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هى فى الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحيانا «بالرؤيا التى هى تصور الفنان الشىء الذى أمامه أو « بالتأمـــل » الذى هو استغراق الذات فى الموضوع وإنتشارها فيه، أو ما يسمى أحيانا أخرى بالخيال أو التمثل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشىء واحـد . ألفاظ تتكـرر حين نتحدث عن عملية الخلق الادبى . لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لانها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، ولانهـا عنـد نقاد الادب تحمل مدلولا واحـــدآ

لا يتغير . وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات فى مجال الحديث عن الأدب والنقد ، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا ، فان كلمتين اثنتين منها قد برزتا فى ميدان الدراسات النقدية وظفرتا بالشيوع بين الدارسين أكثر من غيرهما . وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال » . فقد ظفرت الأولى باعجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالى بندتو كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS ، وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال أن الاستيلاء على هذه العبارة التى هى « الفن حدس » قد كلفه جهودا جبارة لأنه ، فى اعتقاده ، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتتل عليه طويلا وهو عنده نتيجة ورمز اظفر يناله جيش بعد طول قتال .

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهاد الطويل المرير الذى يسجله لنفسه ولغيره عندما ينتهى فى بحثه إلى أن « الفن حدس » . إنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتاب فى مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو للفن بأنه تقليد ، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ ، وما دون فى هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وتفرعت فيها البحوث وتلونت بألوان الفلسفات المختلفة . إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء فى التفكير الفنى ، وبدأت الفكرة القديمة التى أهملت مدة طويلة ، والتى ربما لم تكن واضحة فى ذهن أرسطو نفسه بدأت تتضح فى العصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهبت إلى أن الفن صور خالصة أو حدس خالص . وواضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استخدامها فى تعريفه الفن أنه يريد أن يختار الكلمة التى تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر

عن مفهومه الفن ، فليس من شك أن كلمة « الحدس » أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعى أو الفطرى عند الانسان . وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المنطق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذى هو البديهة أو الإحساس الفطرى الطبيعى . وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال . وما دام الفن ينقلنا من المجال الذى يدرك بالمنطق إلى المجال الذى يدرك بالإحساس ، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمه « الحدس » ذلك لانه إذا كان الأثر الأخير للبحث الفلسفى أنه « مفهوم » فان الأثر الاخير العمل الفنى أنه «حدس» .

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة « الحدس » وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداهما تختلف فى مدلولها العام عن الاخرى ، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على إختيار كلمة تكون أوغل فى الدلالة على أن الفن احساس وأنه مستقل عن أية غايه عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية . إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الأساسى للفن والأثر الكلى له أنه معرفة حدسية ، وأن كل ما يتضمنه الاثر الفنى من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه ، وتخلى عن وصفه الأصلى ، وذاب فى العمل الفنى كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء وبذلك يكون قد خرج عن طابعه الاساسى الذى كان عليه قبل أن يصبح جزءا عن العمل الفنى. وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفنى أجزاء يحددها الكل . لأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون للموضوع أو للفكرة - أيا كان

نوعها — أو للمضمون ، أيا كان شأنه ، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني .
فنحن عند قراءتنا لقصيدة ما لا نهتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذي يهمنا
هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد
موضوع خارجي إلى عمل فني . فقد يتناول شاعر الخريف موضوعا لقصيدته
ولكن هذا الاختيار لايمكن أن يحقق قيمة فنية في ذاته ، كما لايمكن أن
يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار
موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدقعين مثلا . ولو جاز أن يكون للموضوع
قيمة في ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما . ولو
كان هذا هو هدفنا لكان الأولى بنا أن نستمع إلى مقال علمي عن الخريف من
عالم من علماء الجغرافية يحدد لنا فيه صورة دقيقة واقعية عن الخريف في مصر ،
أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة
لمنازل الفقراء المدقعين وما تحتوى عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية .
ولاستطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل مما يمكن أن
تقدمه إلينا القصيدة الشعرية .

إن العبرة في النقد الأدبي ليست بالموضوع باعتباره شيئا خارجيا ، ولا بالفكرة
باعتبارها مجرد فكرة ، وإنما العبرة بما صار اليه الموضوع أو الفكرة بعد أن
سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى
فن . ان كل موضوع وكل فكرة ليسا الا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول
عند تناولها الى شيء جديد .

وليس هذا الذي نقوله عن الموضوع أو الفكرة في الشعر والأدب خاصا
بعصر بعينه او مدرسة أدبية بعينها . فمهما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير

القيم الأساسية للعمل الفنى . فقد نرى الأدباء فى عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسية ، ويشاركون فى أحداث العصر ، ويدعون الى توجيه الأدباء نحو المجتمع ، والى المساهمة بجهودهم فى تغيير الواقع الذى هم عليه ولكن هذا كله لا يعنى أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسه أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية فى ذاته . اننا حتى فى عصرنا الحاضر ، وأمام الالتزام الذى ينبغى للأديب اليوم لا نرجع القيمة فى القصة أو القصيدة أو المسرحية الى ما تحتوى عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، وانما نرجع القيمة فى هذه الفنون كلها الى ما حققته من فن . فالموقف الذى يقفه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولا وقبل كل شىء ، موقف الفنان الذى يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن ما أو بمجتمع ما الى قضية انسانية تكتسب الخلود واللازمنية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة.

ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الانسانيات وأن يتجاوز بفنه حدود الزمان والمكان إلا اذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الاحداث التى تحيط به أو الموضوعات التى يعالجها إلى فن رفيع. فجميع هذه الموضوعات ليست الا مجرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلا مباشراً أو علمياً . بل لا بد أن تتحول إلى رموز تمثل غبطة الانسان أو شقاءه ، خيره أو شره .

واللغة هى وسيلة الاديب للتعبير والخلق . فاللغة هى موسيقاه وهى ألوانه وهى فكره وهى المادة الخام التى سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات ، كائناً ذا نبض وحركة وحياة، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحى من

ذاته . كأننا ذا صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع فكذلك اللغة فى يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبى . إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه .

فقد تخطر الفكرة لك ولغيرك من الناس ، وقد يعانى فريق من الأدباء ألوانا متشابهة من التجارب، ويقعون على حقائق واحدة ، ولكن عبقرية الأديب تتجلى فى الصورة النهائية التى يضع فيها الحقيقة ،وموهبته تتركز فى الخطوط التى تتآلف لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التى عاشها الأديب وأراد أن يكشف عنها الغطاء.

فحقيقة كونى وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود، وحقيقة كونى وكونك نرجع فى أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراها غيرك من الناس ، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها فى صورة لا نهائية من التعبير . أما عمر الخيام فقد نظر إلى ابريق الخمر أمامه فقال:

« لقد كان هـذا الإبريق عاشقا مثلى، وكانت يده هذه يدا معانقة لحبيب» .

استطاع ابريق الخمر فى هذا الموقف أن يوحى للشاعر بموقف الإنسان من الموجودات ، كما استطاع أن يمثل أمامه وحدة وجود فأصبحت كل الكائنات والموجودات ترجع فى أصول تكوينها إلى شىء واحد . وهكذا تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجى إلى موضوع داخلى بحيث أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنسانى

معين وانتهى الأمر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

فاذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذى وقف موقفا مشابها لموقف الخيام فى لحظة من لحظات الإلهام وكان جالسا إلى جوار المدفأة فى ليلة من ليالى الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستدفىء بقوله:

«حطبة تستدفىء بحطبة»

فليس من شك فى أن الفكرتين واحـــدة عند الشاعرين ، وأن الموضوع واحد وأن كلا منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفـا متشـابها، على الأقل فى تلك اللحظة التى صدر فيها هذا الشعر. ولكن ليس من شك أيضا أن كل شاعر منهمـا قد عبر عن الحقيقة الواحدة فى عبارة تختلف اختلافا بينـا عن الأخرى، ولو أننـا نحكم على الخلق الأدبى لمجرد الفكرة التى ترمى إليها العبارتـان لا تهمنـا المتأخر منهما بالأخذ من السابق. والكان هذا الحكم يعتبر حكما عقليا خارجا عن نطاق المجال الفنى»

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقى ووقفنا وقفـة أمام رثاء كل منهما لسعد زغـلول ، ونظرنا إلى لغـة كل منهما فى التعبير عن موقف واحد هو رثاء سعد، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبى من شاعر إلى آخر تباينا واضحا يرجع الى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه . ولنأخذ الآن المقطعين الأولين من قصيدتى حافظ وشوقى فى رثاء سعد. يقول حافظ:

إيه ياليـل هـل شهدت المصـابا كيف ينصب فى النفوس انصبابا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيـــس ولى وغـــابا
وانـع للنـيرات سـعداً فسعـد كان أمضى فى الأرض منها شهابا

قد ياليل من سوادك ثوبا ... للدرارى وللضحى جلبابا
وانسج الحالكات منك نقابا ... واحب شمس النهار ذاك النقابا
قل لما غاب كوكب الأرض فى الأرض فغبى عن السماء احتجابا

ويقول شوقى فى نفس المناسبة :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ... وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت ... يوشع ، همت فنادى فثناها

الموضوع فى القصيدتين واحد ، المناسبة واحدة ، وهى موت سعد ، والعاطفة التى حركت الشاعرين واحدة وهى عاطفة الحزن فكلاهما محزون لموت سعد ومع ذلك فلا الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها بقادرة على أن تحدد القيمة الأخيرة للقصيدة . إن العلاقة التى نشأت بين اللغة وبين التجربة الشعورية ، والفروق الدقيقة التى نشأت من هذه العلاقة هى التى تحدد قيمة العمل الفنى . فقد يستمع القارىء إلى صوت حافظ وهو ينشد أبياته هذه فى رثاء سعد ، وقد يحس لأول وهلة بما تنطوى عليه الأبيات من طبيعة خاصة تتمثل فى قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يتملك من عاطفة جياشة وبما تثيره المأساة فى صدره من لوعة وأسى، فإذا هذا الهدير من الخواطر المتدفقة ، وإذا هذا الحماس ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعا إلى الانفعال بالموقف والتأثر به . على أن العدوى التى انتقلت من الشاعر إلى المستمع أو القارىء،وهذا الانفعال الذى سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ ليس هو فى ذاته صاحب القيمة فى العمل الفنى الذى أمامنا . إذا إن الطبيعة الخاصة القادرة على أن تتحمس بالموقف ، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات التى يجيش بها صدر الشاعر عنصر هام وضرورى فى كل

عمل فنى، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتنفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبى التى تتمثل فى القدرة على خلق لغة تحمل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والصدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة .

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحماس فالحزن عند حافظ يختلف عنه عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذى يجسد المصاب تجسيداً (ينصب فى النفوس انصبابا)، والذى يلتمس من عناصر الأداء اللغوى ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون،أو التى ينبغى أن تعمه،فهذا الليل الذى يناديه لابد أن يهتز لهول المصاب . ومن ثم لابد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار - وحتى إن جاز للنيرات أن تطلع فلن تملأ الدنيا ضياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات. فقد تطلع الشموس والأقمار ولكنها لن ترى شموسا وأقمارا . ذلك أن الكون كله ، منذ مات سعد ، قطعة مظلمة من السواد الحالك. وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود .

ولكن هذا الشعور الذى انتهى إلينا كيف تأتى ؟ وبأى نوع من الألفاظ استعان ؟ إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين : الأول: ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى:قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحماس ، وأن تنقل هذا الحماس إلى الغير . فمخاطبة الليل على هذه الصورة واستخدام فعل الأمر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذى يغمر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله ، بل لابد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل ، فلا يبقى الأسى فى داخله

هو بل أسى يملأ العالم بأسره ، وليس فعل الأمر فى مطالع كل بيت إلا نوعا من حماسة قلب تجد الشفاء فى هذا الأسلوب .

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا
وانع للنيرات سعدا فسعد كان أمضى فى الأرض منها شهابا
قل لها غاب كوكب الأرض فى الأرض فغيبى عن السماء احتجابا

وهكذا نرى أن اللغة بألفاظها وموسيقاها وعاطفتها هى التى حددت ملامح القطعة وهى التى أكسبتها هذه القيمة أو تلك وهى التى جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا الاتجاه دون سواه : اتجاه التأثير الرمزى عن طريق الصورة ، والعاطفى عن طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال .

فاذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة ، وتجاه عناصر إيحائية أخرى تستعين باللغة ، ولكنها تختار من اللغة جوانب جديدة من التعبير والإيحاء ، وتقف بنا من المأساة موقفا مختلفاً : لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه ، فحز ذلك فى نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله فى أجل سعد حتى يراه قبل موته ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى : أولا: حزنه لموته ، وثانيا: تلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه . ولقد عبر شوقى عن هذين المعنيين فى مطلع قصيدته عندما قال :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت يوشع ، همت فنادى فثناها

منذ الكلمة الأولى يحس شوقى بما أحسه حافظ من أن كوكبا من كواكب

الهداية قد غاب بموت سعد ، وأن النور الذى كان يملأ الشرق قد مال إلى الغروب . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان الهائج، فقد كان شوقى أكثر هدوءا وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحماس ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هولا ، وإنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة، وأعانه البحر الذى اختاره وزنا لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادىء . فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجا كالجبال ، واسكنتنا قلب العاصفة فقد حملت بنا أبيات شوقى فى زورق حزين تحدوه أنغام تبلغ الإثارة بهدوئها أكثر مما تبلغ بصخبها وحدتها .

فنى البيت الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربى كله الذى تجمع ليشيع جنازة سعد فى انحناءة بالغة الحزن تشيع فيها الهيبة والوقار من جلال الرزء ومن فداحة المصاب . فلم يشيع الشرق سعدا حين شيعه وإنما شيع الشمس ومال بضحاها . على أن الذى أكسب الصورة روعتها ومنح الموقف هيبته تلك العلاقات التى تآلفت من كلمات البيت التى تجلت فى هذا الاستهلال المباشر فى بساطة وإيجاز ، وفى التلاؤم فى النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين ضحاها وبكاها . هذا التلاؤم لا ينصرف تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها ، وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، وبحركة الموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة فى غير عجلة وفى نغم موقع .

فاذا انتقلنا إلى البيت الثانى نجد شوقى يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له .

فليت شوقى استطاع ما استطاعه يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقى بهذا الموقف المقتبس من التاريخ، والذى أ مفته به ثقافته أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد ، ومن جزعه لفراقه ، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسارة لموت سعد . تلك الخسارة التى تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه .

كل هذا الإحساس لم ينبع صدفة أو اعتباطا ، وإنما أملته عبارات شوقى فى البيت الثانى ، فبلغت عنده الفكرة والثقافة والموسيقى شأنا عظيما . إنهـا قدرة شوقى على السيطرة على عناصر اللغـــة ، وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها فقد كان هذا وما يزال عاملا أصيلا من عوامل مهارته الفنية . فليس من شك فى أن شوقى عازف قادر على أن يطوع اللغة لمـــا يشاء من أنغام . وقد تجلت هـذه المهارة فى البيت الثانى كما تجلت فى البيت الأول ويكفيك أن تقرأه مرة أخرى لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل « أفلت » فى الشطر الأول « وهمت » فى الشطر الثانى ، وكلمات مثل نادى فثناها ، ثم تكرار الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء الآخر فى قوله همت فنادى فثناها . يكفيك أن تعيد قراءة هذا لترى إلى أى حد استطاع شوقى أن يبرز شعور اللهفة والجزع والحسرة التى كان يستشعرها وقد جاءه نعى سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هـذا الابتهال الذى يبتهله يوشع فى ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه أن يؤخر له غروبها . هذه اللهفة وهذه الضراعة وهـذا الاشفاق وذلك الجزع لم يكن ليبرز إلا من تكرار هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه الصورة التى جاءت فى البيت الثانى وبهذه الموسيقى .

همت فنـادى فثناها

ألست تشعر عند قراءة الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جللا يهم أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن . ثم أليس العطف بالفاء بين هذه الأفعال هو الذى منحنا هذا الإحساس ؟ وهل من سبيل إلى النجدة إلا بمعجزة ؟ ألم لا بد من معجزة حتى نمنع الكارثة أو نؤجل وقوعها .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على أن اهتمامنا بالشعر ليس اهتماماً بالموضوع فى ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر وألفاظه وطريقة صياغته لها ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيها من أفكار وأصوات وصور وعواطف .

ولو أنك قارنت هذا الرثاء الذى رأيته فى أبيات حافظ وشوقى برثاء أبى العلاء المعرى الفقيه الحنفى فى قصيدته الدالية المشهورة التى مطلعها :

غير مجد فى ملتى واعتقادى نوح باك ولا ترنم شادى

لأمكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذى يحدد قيمتها فى النهاية . ذلك أن موت الفقيه الحنفى مهما كان تأثيره ليس هو الذى يمنح القصيدة قيمتها . وإنما الذى يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجربة ومستوى الفن العالى هو القصيدة ذاتها ، تلك التى استطاع فيها الشاعر أن يخرج من حدود المناسبة الجزئية التى هى موت صديقه الفقيه الحنفى إلى مجال أرحب وأبعد، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذى صوره ، وذلك عندما يبرز لنا رؤيته البشرية منذ آدم إلى اليوم فى صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا تملك لها دفعا .

غير مجد فى ملتى واعتقادى ... نوح باك ولا ترنم شادى
أبكت تلكم الحمامة أم غنت ... على فرع غصنها المياد
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب ... فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض ... إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا ، وإن قدم العهد ... هوان الآباء والأجداد
سر إن استطعت فى الهواء رويدا ... لا اختيالا على رفات العباد

ألست ترى أن أبا العلاء ، وإن كان يرثى الفقيه الحنفى ، قد انتقل إلى قضية إنسانية عامة تمس وجودنا فى الصميم ؟ ثم ألست تستشعر مأساة الإنسان من الاستفهامين الأول والثانى ، وفيما يناشدنا به الشاعر فى البيت الثالث حين يهيب بنا أن نترفق فى السير على الأرض . فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة (حية) من أجساد آبائنا وأجدادنا تراكمت حتى غاص بها الكون ، وحرى بنا ألا نستهين بأقدار آبائنا وأجدادنا مهما قدم العهد ، ومهما طال بيننا وبينهم البعد .

وقد بلغ من عميق شعور أبى العلا وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته وبشاعة النهاية التى تترصدنا جميعا ، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى أديم الأرض هذه الرؤية التى تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها ويحط من أقدارها أن تطأ الأقدم على بقاياها . على أن فى الرؤية التى أحسها أبو العلاء الموتف ما يتجاوز كل ما قلناه، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا ما يجعل أجسادنا تقشعر حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى، على هذه الصورة التى نجحت فى إشاعة الذعر فى نفوسنا، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا نسير على أكداس من أشلاء موتانا .

وقد لجأ فى كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوى على يأس ومرارة وقنوط .
وانظر إلى السخرية الممزوجة بالمرارة التى تنقلها الينا لغة أبى العلاء وبراعته فى استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات الالفاظ من تأثير فى الأبيات الثلاثة الأخيرة حين يقول:

خفف الوطء.اما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا،وإن قدم العهد ،هوان الآباء والأجداد
سر إن اسطعت فى الهواء رويدا،لااختيالا على رفات العباد

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفقية الحنفى عند أبى العلاء إلى رمز يمثل تعاسة الإنسان ومأساته . وأن الحدث فى ذاتة مهما بلغت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ، ثم يتحول الحدث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان .

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الخيام وجبران وحافظ وشوقى وأبى العلاء تتضح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الادبى يحسن بنا أن نجملها لك فى النقاط الآتية :

أولا : إن كل عمل فنى شعرا كان أم نثرا لابد أن ينطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية ، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنيه فى ذاتها، كما أن أى مضمون داخل العمل الفنى مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية فى ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة حتى تنتشر الرؤية العصرية فى جميع أطراف العمل الفنى وتتسرب اليها جميعا ، وعندئذ لايصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى أو النفسى مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفنى ، بل

تذوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها بالبعض الآخر كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء ، فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتحما بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، شعرا كان أم نثرا ، وأن استخدام الحياة اليومية للغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأدب لها . فبينما تكون اللغة فى الحياة اليومية لغة اصطلاحية ، تكتفى بمجرد نقل الفكرة أو الاشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية للشىء فإنها فى الشعر خلق فنى تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته، فهى ليست هنا وسيلة للتخاطب وعملة شائعة متداولة وإنما هى لغة مشبعة بالتجربة قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فنى متماسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول سبندر ليس فقط مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذى يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذى يروى الحياة كلها لا يحتقر العشيل الغض وإن كان يتجاهل التافه . [1] ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات فى شمال انجلترا على روعتها موضوعا أصلح للشعر من القمامة الملقاة فى الطريق أو من دودة الأرض التى اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعا لقصيدة [2] .

---

(١) الحياة والشاعر

(٢) همس الجفون من ص ٧٤ إلى ص ٧٧ .

رابعا : يتركز الخلق الأدبي والابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحي به من ارتباطات ومن قرائن . ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الشعراء في رواياتهم وقصصهم وقصائدهم موضوعات واحـــدة . فموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو . وقصة فاوست لجيته لها أصول عند مارلو ، ومآسي راسين ترجع إلى كثير مما قال ايروبيدس ، والكوميديا الإلهية لدانتي تشابه رسالة الغفران لأبي العلا المعري. ومع ذلك فإن الابتكار الفني متحقق عند هؤلاء جميعا. كما أن امتياز كل واحـد من هؤلاء وعبقريته إنما تلتمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتي صاغهـا الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخيـــاله وقدرته على الخلق . ومن ثم فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هـــذا الكائن الأدبي أو ذاك ، والتي خلقتهـا علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتهـا وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعـل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملا فنيا . على أن ملكة الخيـال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من مجال التجريد إلى مجال التحديد .

الخيـال

لقد أشرنا فى الفصول السابقة إلى كلمة الخيـــال فى أكثر من موضع ، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطا وثيقا بالنظرية الأدبية ، وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفنى والأدبى . على أن كل ما ذكرناه الان لم يحدد بعد معنى الخيـال ولم يوضح أثر هـذه الملكة فى خلق العمل الفنى وعلاقته بالصور الشعرية ثم الدور الذى يؤديه فى تحقيق الوحدة العضوية للعمـل الفنى . وهذا ما ينبغى أن نحاول بيانه الآن.

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حدس كما قال كروتشه ، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعى فقلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجـــة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية ، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق واللذة والمنطق، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول فى نهاية الأمر إن الفن صورة . فماذا نعنى بعد هـذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام ، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التى لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة فى التوهم والتهويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلينا وتزجى فراغنا، ولكان الفن أحلاما مفككة ، ولكان نوعا من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى، كما يحدث أحيانا فى بعض قصص المغامرات التى نرحب بمشاهدتها فى لحظة من لحظات الكسل العقلى والفكرى، حيث يحلو لنا أن نجلس فى استرخاء عقب يوم حافل بالأعمال، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هـذه المغامرات على شاشة التليفزيون، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزعم أن الفن صورة أو حدس فليس معنى هذا بطبيعة الحـــال

أننا نقوم بالعمل الفنى ونحن نيام ، أو أننا ندع الصور تتعاقب فى الذاكرة على غير نظام ، وهل هناك ماهو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة فى هذه الحياة التى لا تقتضى منا أن تكون الأعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظا قويا ؟ (١).

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذى يمكن أن يحتله فى الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو اللذة. ووجد نفسه مضطرا أن يزيل اللبس عن مفهومه الجمل فقال: إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ،فينبغى أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزا للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخيير بينها ، وضمها بعضها إلى بعض فى أى عمل فنى ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعا بملكة الإبداع(٢) . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذى قد يعترى بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أبعد مايكون عن معنى التوهم والتهويل أو التخيل الجامح المفكك الذى هو مجرد جمع بين أفكار لارابط بينها .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما ، والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيرا من اهتمام الدارسين عبر العصور ، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيدا بعقيدتهم بأن

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٤٠

(٢) المرجع السابق ص٤٧

الشعراء (متبوعون) وأن أرواحا معينة تتبعهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من (الجنون العلوى) واستمر هذا الاعتقاد سائدا عند أفلاطون الذى كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته فى نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيال فى أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الصور وفى رد العمل الفنى إلى الوحدة فى المأساة (١) فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذى يتخذ من الحياة مواقفها التى تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة فى كل بيئة وكل زمان حتى تكون فى متناول إدراك كل العقول . كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ماهو شاذ أو جامح فى الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة فى الأساطير التى كانت زادا لاينضب لشكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاتزان بحكم ملكاتهم فلا يطغى العقل البارد على العاطفة المسرفة ،فقد كانوا أكثر تمسكا واهتماما باكتشاف الكليات التى تعد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والتى تصور عالما خلقيا ثابتا وحاملا لهذا الطابع على مر العصور والأحقاب على أن تكون هذه الكليات منقولة فى أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدركه الجميع .

وقد تبعت المدرسة الكلاسيكية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال . وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لاتخضع لسلطان العقل . وقد

---

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٢ من الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى .

تذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط . وأن إطلاق العنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة فى أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها فى غير ضابط فينتشر فى نفس الإنسان العاقل كل ما ينافى العقل .

ولم تقف حملة النقاد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية ، فقد كادت تنعدم قيمة الخيال عند جونسون [١]. ورأينا ناقدا آخر مثل هوبز ينادى بأن العقل وحده هو جوهر الشعر. وسبقهما ديكارت فهاجم الخيال،ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التى لا تراعى قانونا ، والتى هى أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى [٢].

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكى والنيوكلاسيكى أن يكون مدار القيمة فى العمل الأدبى فى معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعى كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر فى الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذى تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لابد أن تحظى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعرى والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر .وعناية النقاد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلا عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر فى الشعر ، فرجعوا إلى تعريف أرسطو

---

(١) دكتور صمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩–١٧٨٤).

(٢) أنظر ص ٤٨ ، ٤٩ من كتاب كولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

المأساة ، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الخوف والشفقة،عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة المأساة.وازدادت حركة النقد الأدبى نشاطا فأثمرت كثيرا من الدراسات التى تتناول موضوعات النقد اليونانى القديم . وبدأ يتراءى للنقاد نتيجة لهذه الدراسات أن فى الفن المسرحى بخاصة والشعرى بعامة خصائص وصفات تتجاوز مانصت عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولا ومعروفا عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين . ورأى النقد الانجليزى فى روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة . وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكى وتقسياته ، فقد أثبت لهم مسرح شكسبير أن لعبقرية الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية،ودون الخضوع للأصول والقواعد التى يظن أنهما الضمان الوحيد لبلوغ الأدب التمثيلى مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التى تزعزع بنيانها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع . فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تمر احداث المسرحية فى زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقادهذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياةومحاكاة لها كما يقول أرسطو ،فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديدالتحكمى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلا عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة، بل قد يكون تأليفا بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأديب والمسرح فى شىء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة فى الزمن والمختلفة فى المكان فى عمل فنى واحد مادام يحقق ذلك أغراضا فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه. كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقداستبان للنقد الاوربى فى القرن الثامن

عشر أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقدة الثانوية ومع ذلك فقد زادتها هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكا لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوانبه (١) . فالعقدة الثانوية عند شكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصلى. وقد استطاعت فى كلتا الحالتين ألا تضر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوى من الأثر النهائى وأن تسهم فى تدعيمه . ومن ثم حلت (وحـــدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع (٢) .

ومن الأسس الكلاسيكية الأخرى التى تضمنت فى القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكى على أن يميزوا فى المسرح بين التراجيدى والكوميدى . استنادا على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حيـاة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لأعمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حيـــاة الشعب . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المآسى الفاجعة والملاهى الصاخبة ولا شىء غير هـذا . وكان هذا التقسيم الذى يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادىء التى هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقشوا وحللوا من مسرحيات جديده بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين الجد والهزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤثر على خط الفعل المتصل المسرحية بل يزيده قوة ووضوحا . وما دامت الحياة فى كثير من مواقفها تجمع بين الجد والهزل فليس ثمة مايدعونا إلى التحرج من الجمع بينهما فى مسرحية واحدة .

---

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

(٢) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤ .

هذه وغيرها هى بعض الأسس التى بدأ نقاد أوروبا فى القرن الثامن عشر يثورون عليها . ويرون فى الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التى نصت عليها المدرسة الكلاسيكية.

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لأهمية الذوق الأدبى ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفنى . وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكمية وتطبيقها تطبيقا آليا . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة فى ميدان النقد الأدبى . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعنى بالضروره الاهتمام بالعنصر الشخصى والاعتراف به معيارا فى تقديم العمل الأدبى وإحلاله على القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقا .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذى يقوم به فى مجال الحكم على الأثر الفنى وتقويمه ما انتشر فى أوروبا من فلسفات فى تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثل فلسفة هيوم والمدرسة التجريبية، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة فى الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلعها الذات على الموضوع (١) .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تقويض هذه النزعة التحكمية عند الحكم والنقد . وهى تلك المحاولة الجادة التى بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبى فى القرون الوسطى ، وذلك عندما بدءوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث . ولقد أدت

---

(١) كولردج ص ٥٠ .

هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التى غيرت مجرى النقد الأدبى أولها : أن الأدب يتغير باختلاف البيئة ، واختـــلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالى فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل . وثانيها : اختفاء مبدأ القاعدة العـــامة التى كانت تتحكم فى النقد والتى كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزليـــة وفوق كل زمان ومكان .

بقى بعد ذلك كله عامل أخير لايقل أهمـــية عما سبق كان له هو الآخر شأنه فى إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفى النظر إلى العمل الفنى نظرة مغايرة لنظرة الكلاسيكيين له، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف، أو الدعوة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحلو لمؤرخى الأدب المحدثين أن يسموها . فقــد دعت صرامة الـكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص، أو بمعنى آخـــر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تختفى فيه الصنعة والزخرف وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لابد من العودة إلى الطبيعـــة وكانت هـــذه هى الخطوة الأخيرة التى قضت على ما تبقى من سلطان الـكلاسيكية . ولا يخفى على القارىء مافى هـــذه العودة من مجـافاة للاتجاه الـكلاسيكى الذى كان يخضع للقيود والنظام الصارم ، ويتحاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدى إليه من هروب من سلطان العقل وخضـــوع لنفوذه .

وهـــكذا نرى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيـــال عند الـكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على مايشتمل عليـــه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا يخضعون للقوالب الصـــارمة فى

ترسمه ، وكيف كانوا يحذرون من كل مايخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبي قـــد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لـكي يتخلص من قيود الـكلاسيكية ، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أهم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليلي الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعي الناقد بملكاته الفردية . فأخـــذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفني.

الخيال عند الرومانطيقيين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقـــد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثـــابة الثورة العاتية على الـكلاسيكية تتبلور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيقي قـــد أطلق الفنـــان العاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لابد أن يعني بالخيـــال ، وعلى

الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة فى الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة فى معناها الإنسانى الشامل .
ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائى للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار فى حالة طمأنينة وهدوء» .

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا فى الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر(١).
ولم يقف تحديد الروما نطيقيين الخيال عند هذا ، بل لقد صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم فى الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الروما نطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهى التسمية التى أطلقها فشته فى فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج فى فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى فى إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذى تحوم حوله بقية فروع المعرفة(٢).

ويقول شيلى فى مقاله المشهور «دفاع عن الشعر» بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن

---

(١) Bibliographical Introduction to William Blalke Poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧ ، وكولردج ص ٨٠ ، والمدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٥٧٤ .

العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والجسد بالنسبة للروح [1] .

ويذهب كيتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى.

وإذا كان الخيال قد لقى اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارع للخيال فصولا فى كتابه «سيرة أدبية» جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة، وأساسا لنظرية فى النقد الأدبى كان لها آثارها الخطيرة فى تغيير كثير من المفاهيم النقدية السابقة. وفى وضع أسس لمذهب جديد فى النقد .

---

(١) كولردج ص ٨٠.

نظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافرت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذى استطاع أن يبلور قضايا النقد التى سبقته فى شبه مذهب كلى متماسك . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق للفلسفة المثالية فى الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألمانى (كانت) ١٧٢٤-١٨٠٤ م الذى يعتبر من مؤسسى هذه الفلسفة المثالية ، ثم عند الفيلسوف الألمانى شلنج Sheling . وثانى هذه العوامل شخصية كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هيأته لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار فى مراحل الإبداع الفنى . ومواهب ذاتية جعلته أشبه مايكون بالإنسان الذى تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو وثبات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية ، وعلى الأخص فى تلك اللحظات التى يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هى التى جعلت شاعرا وناقداً انجليزيا من المعاصرين هو ت.س اليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بين شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج(١)

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث الذى كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال فى الشعر ، وذلك لاهتمامهما البالغ بالشعر الانجليزى بعامة ، ورغبتهما فى تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانيا لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذى كان

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism, P. 69

بمثابة الشرارة الأولى التى كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هى التى تمكنه من الخلق الأدبى، وهى التى تحقق لديه جوا مثاليا خاصا . فكانت هذه الشرارة الأولى هى التى مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التى تحقق الجو المثالى فى القصيدة والتى سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التى تأثر بها كولردج فاننا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا فى شىء من الاجمال القدر الذى تأثر به من فلسفة كانت الجمالية والتى يمكن أن تتلخص فى النقاط الآتية :

أولا: أفسح كانت مكانا للعاطفة فى فلسفته رهو يناهض بذلك الفلاسفة العقليين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير المنطقى، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان فى إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف . وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقى لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولا تتعدى التجربة الجزئية.

ثانيا: الحكم الجمالى عند كانت مناقض للحكم العقلى والأخلاقى ، فنحن عندما نصدر حكما على عمل فنى ، لا نصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا نهتم فى الحكم بحقيقة موضوع العمل الفنى نفسه ـ فهو حكم صادر عن الذوق ومرده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق ، فالفنان الذى يرسم باقة من الورد أو إناء من الفاكهة فى لوحة من اللوحات لا يهمه قيمة الورد ولا يشتهى ثمرة الفاكهة التى يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكهة بغض النظر عما فيهما من لذة حسية أو نفع مادى .

ثالثا : الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان لكل شىء غاية

تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة فى موضوعه . ونحن أمام أى عمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفينا السؤال عن غايته .

رابعا : يرى كانت أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية فى جميع عمليات المعرفـــة . فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معطيات الحس يستعرضها ثم يضعها فى صورة خاصة تمكن الفهم المنطق من إدراك هـــذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة(١).

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماما خاصا ، وأفردت له مـــكان الصدارة وجعلته الملكة التى تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت أنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التى تختفى وراء هذه المتناقضات .

ويحـــدد شيلنج الدور الذى يقوم به الخيال فى الوصول إلى الحقيقة بتحديده العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللا أنا ، ويشرح الدكتور مصطفى بدوى هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكى يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات ، والموضوع يصبح فى الوقت نفسه ذاتا وموضوعا . ففى تجربة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ويزول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التى هى أساس المعرفة بأمرها لا يدركها العقل إلا بالحدس

---

(١) Biographia Literaria P. 71—82

المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها موضوعا يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية . وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعا ، وتتكرر هذه العملية فى تجارب العقول الجزئية حين تعى نفسها والعالم الخارجى .

وهكذا ففى حالات الشعور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الشعور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالى تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شىء واحد فى الأصل . »(٢)

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشيلينج نستطيع أن نتبين إلى أى حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين . فقد وافق كولردج كانت فى تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقى . كما وافقه فى أن ملكة الخيال ضرورية فى إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن فى مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعانى الكلية

---

(١) كولردج ص ٨٦

مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك . فقد كان كانت يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر . غير أن كولردج الذى كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى أن فى إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التى توجد وراء الظواهر . وبينما يعتقد كانت أن معانى العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية .»

كما يختلف كولردج مع كانت فى وظيفة الخيال ، فاذا كان يؤمن كانت بأن ملكة الخيال، ضرورة أساسية فى عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقى إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لا تتعدى مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساسى فى عمليات المعرفة ، وقادر فى الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية.

وهكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلنج . فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة . على أن الدور الذى يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما فى الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق فى الطبيعة روحا واحدة ، فإذا المتفرق فى الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا.

---

(١) المرجع السابق ص ٥٨٤

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة . والذى يذهب إلى أن أى ادراك انما يستند الى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه تستند على ظاهرة الشعور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذى تدركه . وكان هذا الأساس هو الدعامة التى أوجدت للخيال دوره فى عملية الإدراك ، بمعنى أن الحقيقة التى هى أساس المعرفة لا يدركها العقل الا بالحدس أو عن طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذى جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولى وخيال ثانوى . أما الخيال الأولى فهو القوة الاولية التى بواسطتها يتم الإدراك الإنسانى عامة ، وأما الخيال الثانوى وهو الخيال الشعرى فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك، إلا أنها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالى . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس إلى قدر من الإرادة الواعية المنظمة التى تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق بينها وايجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات .

تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض الفلسفات التى تأثر بها كولردج ، نستطيع أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قدر شهرته البالغة فى عالم النقد الأدبى الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باعتراف من جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت س. اليوت يقول فى مقال له عن وردزورث وكولردج : « لقد قرأت بعضا من فلسفة هيجل وفيشته كما قرأت كذلك لهارتلى ولكننى نسيت كل ما قرأته ، أما عن شيلنج فأنا أجهل كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثيرين الذين اذا تركتهم بفهم

قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة فى العودة إليهم . ولعل هـذا أن يكون السبب فى أننى عجزت كلية عن فهم هذا النص (يقصـــد تعريف كولردج الخيال)[(١)] .

وواضح أن فى كلمات ت . س اليوت السابقة مايشير إلى مدى الصعوبة التى يلقاها الدارس لتعريف كولردج الخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف الضمنى بأن تعريف كولردج الخيـــال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج،وأهمهـــا هذه الفلسفة المثالية الجمالية التى ظهرت عند هيجل وفيشته وشيلنج .

أما إ.أ.ريتشاردز الذى تعرض الخيال الشعرى فى فصل من كتابه مبادىء النقد الأدبى يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التى يلاقيها الباحث والنـــاقد فى تعريف كولردج الخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

« وليس الخيـــال لغزاً أو سراً من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبرة الناس غالبا لغزاً غامضا يحيبه إنه من الطبيعى أن نتناوله بشىء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذى لقيه كولردج ، ولذلك عرضنا الخيال سيكون خاليا من المضمونات اللاهوتية[(٢)] .

كما يشير الدكتور مصطفى بدوى إلى صعوبة تعريف كولردج عنـــد بداية تفسيره وشرحه له فيقول :

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism p.77.
(٢) مبادىء النقد الادبى ص ٢٥١، ٢٥٢

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن اعرض لتعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، حتى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم »(١) .

على أن هذه الصعوبات التى واجهت الباحثين فى نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عقبة تحول بيننا وبين فهم الأسس التى انبنى عليها التعريف والنتائج التى ترتبت عليه . وعلى الأخص مايتصل منها بالجانب التطبيقى فى النقد الذى كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج الخيال كان من أكبر الخدمات التى أسداها للنظرية النقدية . الأمر الذى جعل ريتشاردز يقول : ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج فى الخيال شيئا إلا من باب التفسير »(٢) .

وبعد فماذا يقول كولردج فى تعريفه الخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان الخيال والتوهم :

« إننى اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لاتتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى

---

(١) كولردج ص ٨٧ .

(٢) مبادىء النقد الادبى ص ٣١٢ .

تحويل الواقع إلى المثال . إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لاحياة فيها .

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للارادة التى نعبر عنها بلفظة (الاختيار) . ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى »[1] . ويقول تحت عنوان الخيال الثانوى :

« الخيال هو القدرة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية «الملك لير» لشيكسبير . ففى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادىء الساكن . ففى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة فى الرجل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفا يعطينا الشىء تلو الشىء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها التى هى أعظم الشعراء جميعا ، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نبصر

---

(١) كولردج ص ١٥٦ ، ١٥٧ Biographia Literaria Vol I. p. 202.

بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها فى وصف شيكسبير لهروب أدونيس فى الغسق من الإلهة فينوس التى كانت متيمة بحبه :

« أنظر كيف مرق فى المساء مختفيا عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء » .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون غناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل »[1] .

من خلال هذه التعريفات التى وضعها كولردج للخيـال نجد بين يدينا ثلاث موضوعات رئيسية تتصل بنظريته فى الخيال ونتائجها وتحتاج إلى شىء من الشرح والتفسير .

أولا : الفرق بين الخيال الأولى والخيال الثانوى .

وثانيا : الفرق بين الخيال والتوهم

وثالثا . تحقيق الخيال لوحدة العمل الفنى أو الوحدة العضوية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج للخيـال إلى أولى وثانوى أنه يجمع بينهما فى أشياء ويفرق بينهمـا فى أشياء أخرى . فهما أولا يشتركان معا فى نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيـال الأولى يجعل عملية الإدراك العام ممكنة وكذلك الخيال الثانوى إلا أن الأولى أعم والثانوى أخص . ففى عملية الخيـال الأولى تسبر النفس أغوار الموضـوع والمتمم

(١) كولردج ص ١٥٨، ١٥٩

Coleridge's Shakespearean Criticism. Vol .pp.212 — 213,

به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعا وللموضوع ذاتا ، ومن خلال هذا الالتحام الذى يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذى أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذى تقوم عليه المعرفة كلها .

ولكي نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالا واحدا لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حاولت مثلا أن أعى موضوع « المكتب » الذى أمامى وأن أدرك حقيقته فلابد أولا من وجود مكتب ، ومن وجود ذات تدرك هذا المكتب لأن الموضوع لايوجد بدون ذات تدركه ، كما أن الذات لاتوجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانيا من أن يتم نوع من التصور ، تصور الذات لجزئيات يتركب من مجموعها مايدل فى دائرة الحس على صورة المكتب وبذلك يتم الوعى بالشيء الذى هو صورة المكتب .

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعى بالمكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالى عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور عملها ، وتسبر فيها النفس أغوار الموضوع الذى تكتشفه إلى أن تنتهى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا صحت هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ماعناه كولردج بالخيال الأولى الذى هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا .

وإذا كان الخيال الأولى يقوم بهذا الكشف بأن يسبر أغوار الشيء

موضوع المعرفة ، فكذلك الحال فى الخيال الثانوى الذى هو الخيال الشعرى، فالذى يحدث فى الخيال الشعرى شبيه بالذى يحدث فى الخيال الأولى مع وجود بعض فروق هامة وضرورية . فالخيال الأولى يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها . ويحتاج إلى سبر أغوار الشىء والنفاذ إلى أعماقه كما لايخفى أن إدراك حقيقة الشىء وماهيته أمر يتكون فى بطء ، فلكى نحاول إدراك الهرم مثلا ينبغى أن نتدرج فى معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الهرمى بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى .

ولكن الإدراك فى الخيال الشعرى أو الخيال الثانوى ليس إدراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشىء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى تهمه فقط من الشىء المدرك . والصورة فى الخيال الثانوى أو الشعرى تهمنا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك،لأنها قد تكون أقوى من جهة أن المتخيل سوف يقتصر على مايهمه من موضوعها ، كما أن الصورة فى الخيال الشعرى لاتتمام .

والصورة فى الخيال الشعرى تستلزم أن يكون موضوعها غائبا على النقيض من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه،ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو فى طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع الناس، لايعطينا صورة (على) المادية ،وإنما يعطينا صورة (على) كما تتراءى له أو كما يتخيله هو غائبا أو حاضرا . وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه . ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه، أما فى مجال التخيل الشعرى فيكون الموضوع هو صورة (على) . والفرق بين (على) وبين صورة على كالفرق بين الشىء المادى الخارجى

الثابت وبين الشيء المتحرك الذى يظهر ويختفى .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (على) يفترض وجود (على)، أما تخيل الشاعر (لعلى) فى أى حالة من حالاته لا يفترض وجوده . فقد يكون على غائبـا أو مسافرا ويتخيله الشاعر فى أى فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال على هى عملية تركيبية كثيرة تخص (عليا) أو شخصيته كما يعرفها الشاعر ، ولكنها لا تستلزم وجود على ، (فعلى) فى هذه الحـــالة غائب عن الإدراك الحسى ، أو موجود فى مكان آخر . من أجل هذا كثير ما نقول إن فى خيـالى صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلانا هذا غائب أو غير موجـود . فالصورة إذن فى الخيال الثانوى تفترض عدم وجود الشىء . وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة، أو موجودة فى خارج نطاق إدراكه الحسى .

هذه إحـــدى الفروق التى تكون بين الوعى أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية وهى كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيـال الأولى والخيال الثانوى . وهذه النقطة سوف تسلمنـا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيـال الأولى والخيال الثانوى .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعهـا المادى فى حكم المعدوم ، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع ولكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر ، أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التى فرق فيها بين الخيال الأولى والخيال الثانوى ، والتى تقول :

« أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى غير أنه يوجـــد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيـــال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها

ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشـاطه . أنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جـديد. هذه الإذابة والتحطيم والخلق من جديد هى ماحاولنا تفسيره سابقا عندما أدركنا أن الخيال الشعرى أو الصورة الشعرية إنمـا تفترض موضوعها فى حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تنـاول موضوعاتها من الطبيعة فهى تعتبر الطبيعة غير حاضرة . أنها تلغيها لتقيم مكانها صـورة — عن طريق الخيال من الواقع . فاللوحة التى يرسمها فنان لها أصل فى الواقـع أو فى الطبيعة ، ولكنها متخيلة فى مجموعها . والمادة التى تتألف منها هى عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكنها فى اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة ويصهرها ويوحـد بينها فى صورة متخيلة .

وهذه العملية التى يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التى حددها كولردج فى كلماته : « يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التى يقـوم بها الخيال الشعرى (الثانوى) عملية تحتاج إلى رجل غير عادى إلى فنان ، ونقصد بالرجل غير العادى هنا الرجل القـادر على أن يرى فى الطبيعة التى أمامه أو الواقع الذى يشاهده رؤية جـديدة ، فالرجل العادى على عينيه غشاوة ، هـذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمقاييس السائدة والمتداولة . ومن ثم كانت نظرته للطبيعة نظرة عادية لاجديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقـدر أكبر من الحرية لايتوافر للرجل العادى، فهو لايقع أسيرا لهـذا القيد الذى يقيد الرجل العادى فى نظرته للأشياء، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته ، ولأنه أقدر من غيره تأثرا بالأشياء وإحساسا بهـا . فمجال الإثارة عنده متسع ورحب .

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملها أن أن يجدا دائما فى هذا الموضوع مثيرا وجديدا . وذلك لأنهما قادران بطبيعتها على تحطيم كل ماألفته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب ، فينظران إلى أى موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى ، فتتولد لديهما الدهشة والعجب ، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذى يتعرف على الشىء لأول مرة . من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شىء مألوف أو معاد أو مكرر . إن كل شىء يبدو أمام أعينهما جديدا ، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التى تتصل بالموضوع والتى سادت أذهان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو جديد . ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلع عليه الشاعر من ذاته مايكسبه معنى جديدا . من أجل ذلك استشهد كولردج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساسا جديدا وهو ينظر اليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذى يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . » (١)

على أن الخيال الثانوى ، وإن كان قادرا على أن يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد فهو بحاجة الى قوة أخرى فى ذات الفنان تجعل من

---

(١) كولردج ص ٨٩ ، ١٠٦

هذه الرؤية الجديدة عملا خاضعا للنظام ، وقادرا على السيطرة على التجربة وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التى أشار إليها كولردج فى تعريفه السابق ، والذى جعلها إحدى الصفات التى تميز الخيال الثانوى عن الخيال الأول .

فالدوافع التى تتصارع دائما فى نفس الفنان والتى يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التى تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة الطليقة عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالشاعر كما يقول ريتشاردز « يقوم بعملية إختيار غير واعية تفوق سلطان المعادة ، والدوافع التى يوقظها تتحرر ، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التى تثيرها ، من ذلك الكبت الذى تفرضه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التى لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يبسطها ويوسع مجالها . » (١)

والواقع أن عملية الاختيار هذه التى يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لابد فيها إلى جانب اللاوعى من قدر من الإرادة الواعية . فإن الجانب الواعى فى هذه العملية كفيل مع ما لدى الفنان من ملكة الابداع والتخيل أن يجنب العمل الفنى شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى عمل فنى موحد .

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ص ٣١٤

هذا ولابد فى العمل الفنى الذى يجاله الخيال الثانوى من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة . ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما تحدث عن الصور التى ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت فى خيالى صورة (على) الصديق فى موقف له أمس من شأنه أن يذكى عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سببا فى إثارة الموقف . ولكن فى كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت فى نفسى واقعيا وأنا مع (على) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه فى تخيلى له الآن . ففى الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هى فى الحالة الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهى فى الحال الأولى يثيرها الغير ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق ، على حين هى فى الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . »[1]

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة فى العمل الفنى كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى (عليا) وهو فى موقف يثير عاطفة الحب له ، وبين أن أرى موقف (على) نفسه من خيالى بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها فى نفسى إحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفى وأنا أشاهد

---

(١) المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٤٩٨ ، ٤٩٩

عليا أمامى غير موقفى وأنا أتخيله غائبا . ففى الحالة الاولى كنت مثارا بما هو واقع أمامى من حدث . أما فى حالة غيابه فإن الاثارة وليدة إرادتى أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد فى خيالى .

والمفروض أن كل صورة شعرية هى وليدة الخيال الشعرى أو الثانوى والمفروض كذلك أن الفن تركيب العاطفة والصورة، أو بعبارة أخرى أن الصورة هى وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدى بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهى أن من وظيفة الخيال الثانوى أو الشعرى أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة . وهذا أيضا يفسر بدوره جزءا من الجانب الإرادى فى عملية الخلق . فقد أوضح سارتر فى نصه السابق أن عملية التخيل هى فى الحقيقة عملية إرادة ذاتية ، فالعاطفة التى فى نفسى إزاء موقف (على) الذى يثير الحنان أو الحب هى التى أثارت الموقف من جديد، وأصبحت فى حاجة لقوة الخيال لكى يحيا الموقف فى نفسى من جديد ، ويثير ما يثيره من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواعية التى أشار إليها كولردج وهو يفرق بين الخيال الأولى والخيال الثانوى لا يتمثل فقط فى الإرادة الذاتية على تخيل الموقف وبعثه وإثارته من جديد على النحو الذى أوضحه سارتر ، وإنما تقوم الإرادة الواعية بواجب آخر وهو التحكم فى العاطفة المشبوبة المنطلقة بلا قيد أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام فى الخضوع للقالب الفنى الذى ستصب فيه التجربة أو العاطفة مثل الخضوع مثلا لوحدة موسيقية مكررة ، أو انتظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصة

والمسرحية مثلا : فإن لها قوالبها وأصولها ونظامها الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفن الذى يصوغ فيه تجربته ، بحيث ينتهى الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجى وبين الصورة الخيالية ، وبحيث يصبح الوزن الشعرى أو القالب نابعين من انفعال واحد وعاطفة واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد العضوى الذى هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية .

الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لأهم الفروق بين الخيال الأولى والخيال الثانوى ، ننتقل إلى الموضوع الثانى الذى أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » .

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذى خالف فيه (كانت)، والذى فصلنا القول فيه آنفا.عرفنا مما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التى توجد وراء هذه الظواهر . وقلنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن فى الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . وقلنا إن الخيال عند (كانت)هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة،ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة ، ولكنه (أى الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزيئات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هى ، ولا يهدف بفنه إلى

الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحـدة أو فكرة منطقية واحـدة ، ولا هـو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعيا بتصويرهـا . وإنما يقصـد الفنان إلى جعـل عمله الفنى أو لوحته الفنية التى تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها . وهذا قائم عـلى تخيلنا لنموذجها فى الطبيعة . وبديهى كما قلنـا سابقا أن عمليـة الخيـال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجـود واقعيا . وكل ما فى الأمـر أن الفنان يعيش للموضوع الذى هـو فى الطبيعة بكل وجدانه ، ويخلـع عليـه عاطفته ويستغرق فى تأمله ثم ينتهى إلى حقيقة جوهرية تكشف له فيـه . ثم ينتج عن هذا كله صورة متخيلة فى مجموعها تحقق الوحـدة الحيوية الكامنة وراء هـذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحـام الذات بالموضـوع التحاما أشبـه بالالتحام الذى يتم داخـل فرن عندما نلقى فيه ببعض قطع مـن معادن مختلفـة لكى تخرج شيئا واحـدا منصهرا . إن الذات كالمؤثر الكيمائى ، تمتزج بهـا موضوعات وتجـارب ، ثم تنبعث كلها فى شكل آخر جـديد له صفات الـكائن العضوى الحى .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عـن التوهم هو أن فى الخيال كما يقـول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففى مجـال الخيـال يتحتم على الفكر التحليلى أو الإدراك العقـلى أن يعمـل تحت الاشراف المبـاشر الحدس . ومن ثم فإن أى عمل فنى لابد أن ينبع مـن باطـن الفنـان ، وإلا يكون مفروضا عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان فى مجـال العمـل الفـنى الذى هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لابد أن تكون متغلغلة ومنتشرة فى جميع أجزاء العمل الفنى ، بحيث يشعر القارىء القصيدة أو المسرحيـة أو غيرهما من أعمال الفن الأدبى بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها . وبحيث يدرك أن الذى يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التى

وربط بين جزئياتها فكر مجرد ، خال من إحساس الشاعر وعاطفته ، أو ذاكرة اختزنت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المختزنة فى الذاكرة وفق قانون تداعى المعانى دون أن يعتمد التداعى على حالة الفنان العاطفية ، ودون أن يربط بين هذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التى تصهر كل هذه الأجزاء ، وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعا مثاليا طغيفا على حد تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعى المعانى هو فى الحقيقة ربط عقلى مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذى يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لايحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، بل ويتنافى أصلا مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تجابهنا بالحقيقة وجها لوجه فإنهـا لاتفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤية الفنان الحقيقة هى وليدة هذه الثنائية التى تحدثنا عنها سابقا ثنائية الروح والمادة ، وهى كذلك وليدة امتزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

من أجل ذلك قال كولردج : أن التفكير العميق لايبلغه إلا ذو إحساس عميق .

وهذا هو الفارق الأساسى بين الخيال والتوهم عند كولردج . فبينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تعسفيا ، ويصبح عمل التوهم عندئذ ضربا من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان

العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله . ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التى تهز الشاعر هزا .

ولقد أوضح برجسون هـذا الفارق بين الخيال والتوهم فى كتابه « مصدر الأخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سماه « بالانفعال الأصيل الفريد » فيقول :

« إن فى استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبى » إن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك وشأنه ، وبينه حين يتوقد بنار الانفعال الأصيل الفريد الذى يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أى من الحدس .

فى الحالة الأولى يكد الروح ويعمل ببرود ويجمع بين معان تجرى فى ألفاظ منذ زمن طويل ، معان يقدمها إليه المجتمع فى حالة جمود وصلابة . أما فى الحالة الثانية فيبدو أن المواد التى يقدمها العقل قد دخلت مقدما فى عملية صهر وامتزاج ثم تصلبت بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معـان يأتى بها الروح ذاته . وحينـما تجد هـذه المعانى ألفاظا موجودة فعلا تكفى للتعبير عنها فان ذلك يعنى صدفة سعيدة لم يكن يعلم بها أحد . فالواقع هو أنه لابد لنا من أن نعين الصدفة غالبا ، وأن نلزم مدلول اللفظ أن يـلائم الفكر أو المعنى . وفى هـذه الحالة يكون الجهد شاقا ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هـذه الحالات هى وحدها التى يحس فيها الروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولايبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لايوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للقديم ، بل إن الروح ينتقل فى خطوة واحـدة إلى شىء يبدو فى نفس الوقت واحدا وفريدا . شىء يسعى بعدئذ إلى الظهور

بقدر المستطاع فى حدود التصورات الكثيرة المشتركة التى تقدم لنا سلفا فى شكل الألفاظ »(١).

ولعل أبرز مثل يوضح لنا هذا « الانفعال الأصيل الفريد» الذى حدثنا عنه برجسون فى هذا النص السابق تلك الأبيات العظيمة التى تطالعنا بها قصيدة المتنبى المشهورة التى نظمها عقب تلقية هدية من صديقه القديم سيف الدولة. وذلك بعد أن طالت بينهما القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأمير على أثر تلك الجفوة التى فرقت بينهما أمدا ليس بالقصير : رحل فيه المتنبى إلى إلى مصر ، واتصل بكافور وعانى من صنوف التقييد والضغط والعنت ما عانى . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبى وماكان لها من تأثير فى نفسيته، فترك مصر بعد صراع نفسى أليم، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفى تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت فى نفسه ما أثارت من ذكريات ، وأهاجت شجونا كانت كامنة فى نفسه ، وحركت أحساسا جديدا فى فترة من العمر كان المتنبى قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يثمرا شيئا ،إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الدهر ، وإدراكه أن الحياة مها طالت بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة ، وأنه قد كان من الخير ، مادامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان فى هذا الوجود ، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر ، وإن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكأن إحساساً بالندم يقرض نفس الشاعر قرضا ، ويلسعه لسعا ، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شىء يمضى إلى الزوال

---

(١) الشعر والتأمل ص ١٨٢ ١٨٣ .

وأن الخير والحب وحدهما الباقيان . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذى كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فنتجنب ما وقعنا فيه من أخطاء ونتلافى ما كان يستبد بنا أحيانا من أهواء . فما أكثر ما تباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

إنها لحظة من اللحظات التى تهدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المرير مع الحياة فتتجمع لدى النفس ما انتشر من مشاعر ، وذلك عندما يستعرض الإنسان ما مضى من حياته ، ثم يلقى نظرة على هذا الحشد من الأحداث التى خاضها ولم يظفر منها بشىء . فتنتابه حالة من الأسى العميق .

ولعل هذه الهدية التى تلقاها المتنبى من صديقه الأمير بعد هذه القطيعة الطويلة،وما تنطوى عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة فى أعماق الرجلين أن تكون هى الشرارة التى فجرت هذا الانفعال فى نفس المتنبى ، وأتاحت لمشاعره أن تتركز وتتجمع فى هذه الرؤية الجديدة للحياة ، والتى نراها تنتشر فى المقطع الغزلى من القصيدة حين يقول :

ما لنا كلنا جو يا رسول	أنا أهوى وقلبك المتبول (١)
كلما عاد من بعثت إليها	غارمنى وخان فيما يقول
أفسدت بيننا الأمانات عينا	ها ، وخانت قلوبهن العقول (٢)

---

(١) الجوى الذى أصابه الجوى ، وهو داء فى الجوف . المتبول : الذى هيمه الحب

(٢) معنى خيانة العقول هنا أن العقل يسول لذاب الحياة . ويبرز الرسول أن يقع فى غرام ليس له ، وذلك عندما يغلبه الهوى فينسى ما حمله من أمانة .

تشكى ما اشتكيت من طرب الشو ... ق إليها والشوق حيث النحول(١)
وإذا خامر الهوى قلب صب ... فعليه لكل عين دليل (٢)
زودينا من حسن وجهك ، مادا ... م ، فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك فى هذه الدنيا ... فان المقام فيها قليل
من رآها بعينها شاقه القطا ... ن فيها كما تشوق الحمول (٣)
إن تريني أدمته بعد بياض ... فحميد من القناة الذبول (٤)

قد تقرأ هذه الأبيات ثم تتصور أن سر جمالها وروعتها كامن فى هذا الغزل الرقيق ، أو فى عاطفة الحب المشبوبة التى تشيع من أبيات هذه المقطوعة، والتى تصور علاقة إنسان محب بامرأة لا يملك كل من رآها إلا أن يقع فى غرامها ، حتى هذا الرسول الذى يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقاوم مالابد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها ، ويملك عليه كل لبه ، ويضطر رغما إلى إظهار الغيرة ، وإلى الخيانة فيحمل إليها من القول مايغير قلب المرأة على صاحبها .والذى يحمله على الخيانة أمر فوق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . ولن يجدى مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العتاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لايستطيع لها دفعا ، فتنة سولت له خيانة صديقه ولكم حاول هذا الرسول الذى ائتمنه صديقه

(١) الطرب : خفة تحدث عند الفرح والحزن ، والشوق حيث النحول : من لم يكن ناحلا لم يكن مشتاقا .

(٢) خامر : خالط ... الصب : الشديد الشوق

(٣) القطان : المقيمون واحدها قاطن ... والحمول : المتحملون

(٤) أدم بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه وتغير . ... والقناة : قناة الرمح

فحمله رسالة إلى صاحبته أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حاول كذلك أن يخفى مافى نفسه من الحب فلم تسعفه القوى ، فيبدو مذهولا مشدوها قد فضحه الحب واستولى عليه وغلبه ، وأصبح عليه لكل عين دليل .

قد تقرأ هذه الأبيات فتأخذك منها هذه اللهفة الصادقة النابعة من قلب مشغوف بحب صاحبته ، وقد تروعك منها البساطة، وقد يفتنك منها قدرة المتنبي الخارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب، إنسان بلغت عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تدمر بما فى ألفاظ الشاعر وصوره من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الأبيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها ، وتقف لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدهشك هذه العلاقات الحية التى استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحمله الأمانة ، وجعله يغار منه ويقع فى الحب ويخون صاحبه ويشتكى من طرب الشوق مايشتكيه . ويجعل من هذا الرسول موضوعا حيا قادراً على تصوير الصراع العاطفى فى نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد . وعلى بيان مافى أعماقه من شوق لها،وما يعانيه من لهفة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلت الزمام من يده حين يناشد صاحبته أن تزوده بجمالها قبل أن يتبدل جمالها ويزول ، وقبل أن تذهب الدنيا، فإن المقام فيها قليل والرحلة عنها قريبة .

أقول قد تقرأ هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنسانى الذى يتمثل فى قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها

من وسائل الصياغة وما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هـذا الانفعال ، وأنت محق فى أن يبلغ بك الشاعر هـذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هـذا المقطع الغزلى فتعيشه بكل وجدانك . ولكنك مخطىء أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما فى هذا المطلع الغزلى من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها ، أو لهذه العاطفة المقلقة المركزة العميقة التى قلما تلوح كاذبة .

نعم،أنت مخطىء إذا وقفت فى فهمك لهـذه القطعة عند هذه الحدود . وليس من شك فى أنك تظلم المتنبى أبلغ الظـلم إذا قصرت ما فى الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبعثة من هـــذا الغزل الصادق . ذلك أن فى أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هـذه الحادثة بين الشاعـر وصاحبته ، إذا صحت ، وفيها ما ينتقل بك إلى جـو نفسى آخـر ، وإلى تأثير أبعـد من تأثير عاشق يبث لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا وفى هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة ، ويخلع على الحادثة التى أمامه ما فى أعماقه من رؤية للحياة . فليس الأمر أمر صديقة يحبهـا أو تحبه ، وليس الأمـر أمر رسول يحمـل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمـر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعهـا أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق ، إنها عاطفة رجـل أدرك للحظة واحـدة أن كل ما كان له من ماض فى الحياة قد ضاع فى غير ثمرة ، وأن الباقى لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ،وأن

ليس أمام الإنسان فى موقف كهـذا إلا أن يتمسك بما بقى له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح عاشقة مقساعة عبة. ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والأسى، وترى هـذه الرغبة فى تلافى ما فات، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعا. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضا ولهافتنا فيهـا القاطن المقيم لقلة مقامه، كما يشوقنا الظاعن المرتحـل فهى حياة عابرة كأنها الحلم.

هـــذه هى حقيقة الشعـور الذى كان يعيشه المتنبى عنـدما صدر عن هـذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذى يغمر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هـذا الإحساس ويضفى عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنهـا. وزوعة المتنبى هنـا هى فى قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلى كله ويطابعه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالى الطفيف على حد قول كولردج هو الذى يخلعه الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبى قد صور فى هذه القطعة امرأة يحبها، واستعان فى سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحـداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والشوق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدائه كان بمثابة المشوقات وفواتح الشهيـة، على أن الشىء الأخير الذى يغمرك عند انتهائك من قراءة الأبيات ليس إلا هـــذا الطابع المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل حين يريك موقفه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف فى جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين يجعله تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبى لم يجمع فى هـذه القطعة بين أجـزاء باردة أو بين معان تجرى فى ألفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو عما اختزنته من الماضى.

وإنما هى مواد دخلت فى عملية صهر وامتزاج فى ذات المتنبى وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد نابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة فى تلك اللحظة التى تلقى فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذى يشعر فيه القارىء بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلتان فى العمل الفنى كله ومسيطرتان عليه . أما الشعر الذى لا تحس فيه إلا بجزئيات محدودة متناثرة يجمعها الشاعر ويرصها الواحدة منها بجوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجى للشىء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولعله من الأوفق بنا أن نضرب مثلا آخر لهذا النوع من الشعر الذى يعوزه الامتزاج الحقيقى بين قلب الفنان وعقله ، والذى لم يستطع الشاعر فيه أن يصهر جزئيات موضوعه فى بوتقة خياله فيخلق منها شكلا عضويا حيا حتى يمكننا أن نميز فى وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم . خذ مثلا لذلك قصيدة شوقى التى يصور بها قصر «أنس الوجود» . وحاول أن تتعمق الإحساس المنطوى وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى فى هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساسا واحدا متغلغلا فى الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلع على الموضوع الذى أمامه روحا تنتشر فى كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذى يليه ، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطا حيا ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه السطور عن الآخر أو تنحية كلمة عن التى تليها ؟

يقول شوقى :

أيهــا المنتحى بأســوان دارا
كالثريـا تــريد أن تنقضـا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لا تحــاول من آية الدهـر غضـا
قف بتلك القصــور فى اليم غـرقى
ممسكا بعضهـا من الذعــر بعضـا
كعذارى أخفـين فى المـاء بضـا
سابحــات بــه وأبـدين بضـا

يخاطب شوقى بهـذه الأبيـات الرئيس روزفلت الذى جاء من بلاده ليزور هذا الأثر الفرعونى الخالد قصر أنس الوجود . وهو كما نعلم قصر قائم فى وسط النيل تنغمر أجزاء منه فى المـاء وتطفو أجزاء أخـرى فوق سطحه وعلى رغم روعة البناء وأصالته وخـلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابته .

وقد أشار شوقى فى البيت الأول إلى شىء من روعة هــذا البناء وشموخه وبهائه ودقة صنعه عندما صوره بالثريا ، كما أشاع أيضا إحساسا بالاشفاق على هذا الأثر الخالد من السقوط ، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذى لم يشأ أن يتركه معافى، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ،ودب فيه شىء من فناء حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هـذا كله ما زال متماسكا يقف على قدميه فى روعة وفى كلمتى انقضاض الثريا ما يدل على هـذا كله ، فقد جمعت الكلمتان بين الإحساس بالخـلود والروعة والجـلال ، وبين الإشفاق مما عساه أن يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال .

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا الشاعر ، وقد تملكته هيبة الأثر وجلاله وقدسيته ، يهيب بكل من يقترب منه أن يتطهر قبل أن يطأ بقدمه أرض هذا المكان ، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسه بجسد طاهر وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوقار ، ويأخذ سمت المتعبد ، بل سمت الماثل أمام عبقرية من تلك العبقريات الخارقة التى ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأنى بالشاعر هنا يخشى أن يخامرك الشك فى عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تآكل من أجزائه ، وكأنى به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم ، وما ينطوى عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فنهاك عن مثل هذا الخاطر بما استخدمه من أسلوب النهى المنطوى على التحذير فى الشطر الثانى من هذا البيت حين يقول :

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع   لا تحاول من آية الدهر غضا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئا عن الوحدة فى الإحساس بين البيت الأول والثانى كما نستطيع أن ندرك ما انطوى عليه رؤية شوقى لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين، فهى رؤية تمتزج فيها عاطفة الإشفاق بمشاعر الإجلال والإكبار .

على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة فى البيتين الأولين لم تنشأ إلا أن تهتز ويصيبها التداخل والتفكك فيما جاء بعد هذين البيتين من صور . ففى البيت الثالث ينتقل الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من الغرقى يمسك بعضهم من الذعر بعضا فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفزع والخوف حين ترى أمامك فى اليم غرقى يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة ، ولكنهم مع ذلك غرقى يعانون من ذلك الشعور باليأس الذى ينتاب الإنسان

فى تلك اللحظة الحاسمة التى تفصل بين الحياة والموت .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للاحساس الأول الذى واجهنا فى البيتين الأولين ، وعلى الأخص فى صورة الثريا التى تريد أن تنقض ولكن الذى أفسد الشىء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية ، وأثبت أن شوقى لم يكن فى الحقيقة صادقا فى أن يخلع على الظاهرة التى أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاء موقف نفسى محدد من هذا الأثر الذى يصوره . ذلك أننا ، ونحن مازلنا أمام صورة الغرقى الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضا ، والذين هم فى حالة بين الحياة والموت ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذارى السابحات الفاتنات يخفين فى الماء بعضاً سابحات به ويبدين بعضا . وإذا القارىء مضطر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهى من الإحساس بالفزع لهؤلاء الغرقى حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس ببهجة الحياة وشبابها ، بل وبنوع من النبض الحى الذى تستيقظ فيه الروح والجسد معا .

وليس الذى أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض فى العاطفة أو الإحساس . فرب قصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت المشاعر ، فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف المتعددة تجمع فى إبراز موقف كلى موحد . فقد تبدو بعض القصائد لقارىء العادى الذى لايتعمق أبعاد الشىء ، أو الذى يكتفى بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى عاطفى معين : كأن تكون العاطفة التى ينتهى إليها القارىء عاطفة تفاؤل بالحياة مثلا ، فإذا أعاد تأمل

هذه القصائد أحس أن المغزى الحقيقى ليس هو التفاؤل بالحياة وإنما هو التشاؤم بها : والمرجع فى هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارىء بخيط الانفعال السائد فى القصيدة والمسيطر عليها .

نقول ليس الذى أفسد المعنى عند شوقى بمجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يعترض أحد القراء فيقول: أين هذا التناقض الذى تزعمه ؟ وأى شىء يضير شوقى حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراها فى نفس اللحظة عذارى، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها، أو بين ما فيها من فناء وحياة :فناء الزوال الذى يوشك أن يصيب هذا القصر ،وشباب الفن الذى مازال يحمل نبض الحياة فى هذه الآثار الخالدة.

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجاهته لوأن شوقى نجح فى أن يلق بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها فى خيط واحد. ولكن الذى حدث أننا لم نكد نقف عند مشهد يثير الخوف والفزع ، ولم تكد تستقر هذه العاطفة فى نفوسنا حتى انتزعها ونحن ما زال واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى

وأبدلها بأخرى متناقضة تماما . إذ كيف يمكن القصور أن تكون غرقى فى حالة ذعر وصراع مع الموت وهى فى الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحياة كلها ربيع وشباب.وإذا كان هدف شوقى أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الآثر وشباب الفد لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر فى النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث فى النفس الإحساس

بالذعر والخوف والفزع وفرق كبير بين عاطفه الذعر وعاطفـــة الإحساس بالفناء.

مثل هذه الصور التى تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسهـا ، وتتناقض مع إخواتها ، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور فى القصيدة من مشاعر الفنان ورؤيته للحياة هى صور مفككة وليدة التوهم، وهى جزئيات حسية متقطعة خالية من الروح الذى يوحد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة، لأنه كثيرا ما ينفصل فيه العـالم الخارجى عن العالم الداخلى للشـاعر ، فتبدو اللغة التى يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجى كما هو واقع لا كما يدور فى نفس الفنان . وعندئـذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية فى الفن وتصبح مجرد إشارة إلى الشىء الذى يصفه الشاعر. وإذا انتهى الشاعر فى لغته وتصويره الى هذه النهاية فأقل ما ينبغى له ألا يدعى لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج فى نفسه من داخل . أما إذا اكتفى الشاعر بجعل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن فى عالم الأشياء دون أن ينفعل بما يدور فى نفسه،فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف أن يوسم بإفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلعه على العالم الخارجى. عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطرا إلى أن يلجأ إلى جمع هذه الجزئيـات الباردة الخـالية من العـاطفة فى تصويره على نحـــو ما رأينـا فى الصـورتين من شعر شـوقى ، وعلى نحـو ما نرى فى كثير من شـعر الطبيعة الخـــالى من الإحساس . أنظر إلى ما جاء فى وصف حافظ ابراهيم للنيل فى هذه الأبيات:

والنيل مرآة تنفس ... في صفحتيها النسيم
سلب السماء نجومها ... فهوت بلجته تعوم
نشرت عليه غلالة ... بيضاء حاكتها الغيوم
شفت لأعيننا سوى ... ما شابه منها الأديم

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المشهد بصورة مفككة وفي غير انفعال صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

والطل في أغصانه ... يحكي عقودا في ترائب
وتفتحت أزهاره ... فتأرجت من كل جانب
وبدا على دوحاته ... ثمر كأذناب الثعالب
وكأنما آصاله ... ذهب على الأوراق ذائب

فإذا أنت تتبعت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية التي أوجدها الشاعر بين المشبه والمشبه به ، ولم تظفر بأكثر من المهارة في عقد المشاكلة المادية بين ثمر الشجر وأذناب الثعالب ، أو بين الطل على الأغصان والعقود على الصدور ، أو بين ما ينثره الأصيل من شعاع وبين الذهب الذائب على الأوراق فاذا أردت أن تتعمق نفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن يخلعه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابعة من ذاته لم تجد شيئا . وإذا أنت أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية تسري في أبيات المقطعة وتلونها بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى .

وأين هذا من شعر خليل مطران الذي أحس يوما بما ينطوي عليه الصيف في الصعيد من سأم وضجر ، وما يخلعه على النفوس في بعض اللحظات من الكلال والإعياء ، وما ينشره في الناس من همود حتى لترى كل شيء جامدا

يخيم عليه الخمول والنعاس . انتشر هذا الإحساس فى كل شىء تقع عليه عين الشاعر : فى الرمال والحقول وصفحة المياه فى النيل ، فجاءت هذه الأبيات التى تحمل لحظة إحساس واحدة تنساب فى القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام نفس تنقل اليك مايدور فى داخلها لا مايقع خارجها . يقول مطران :

أو قد الصيف فى الصعيد لظاه	فأجف الحقول والآجاما
وغدا الناس بين جو كثيف	مترد من الغبار غماما
وفلاة كأنما الرمل فيها	شرر مده لمعة واضطراما
وكأن المياه فى النيل تجرى	بخطى أبطأت ونهر تعامى
شبه ذوب الرصاص فى الكير يطغى	فاذا ما طغى برفق ترامى
وعرا الأعين الكلال ، فأنى	نظرت حمرة رأت وقتاما
وكأن النعاس فى عصب الأرض	تمشى فكل مادب ناما
وكأن الدمى التى صنعتها	أمة القبط متعبات قياما

فانظر كيف استطاع الشاعر فى الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه الجزئيات فى وحدة عضوية متكاملة ، وكيف استطاعت كل جزئية منها أن تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر بما يخلعه لظى الصيف فى الصعيد وناره المحرقة على الموجودات والكائنات من روح الضجر والسأم ، ومن حياة هذه كل ما فيها ورحم وجهة إعياء وتخدر ، فأصبح كل شىء جامدا يتحرك فى تثاقل وبطء . فها هو النيل نفسه قد أصبح شريانا لاينبض من شدة الحر وقسوة الجو الذى لايكتفى بما فيه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كأنه الغيم . ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الخدر يسرى فى جميع الأحياء فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى

الرسوم التى صنعها قدماء المصريين فبدت هى الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد تنطق بالشكوى من الكلال والملل .

وهكذا نرى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافرت على خلق جو خاص، واستطاعت بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسى . وأنها بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجى وحده ، بل استطاعت أن تمزج ما فى خارج الشاعر من واقع بما يختلج فى نفسه من انفعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المتنبى وشوقى وحافظ ومطران قد أوضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر : شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل الفنى كله تصوير لموقف نفسى موحد،أو لحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود الشاعر مصبوغا بلون نفسه . خذ مثلا عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادى الذى تعرفه أو الذى اعتدت أن تشاهده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذى ينبع من ذاته هو والذى تخلقه ريشته التى تختلف فى ألوانها عن ريشة أى فنان آخر.فإذاكان إيليا أبو ماضى قد صور لك لحظة الغروب بقوله :

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان فى الأفق البعيد
سلمى ! بماذا تفكرين ؟
سلمى ! بماذا تحلمين ؟

فهو لم يفكر لحظة فى أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يتراءى أمـــام أى إنسان ، وإنمـــا أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المتقطعة المنتشرة فى الأفق ، وهـذه الشمس المختفية وراء هـــذه القطع المتناثرة من السحب ، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت فى طياتها ألوانا نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلى . فالسحب ليست مجرد سحب وإنمـــا هى سحب تركض ركض الخائفين، والشمس لم تعد شمسا وإنمـــا هى صفراء سقيمة معصوبة الجبين فى حال من الذبول والمرض،والبحر ساكن صامت فى حال من الخشوع والزهد . ثم هناك أخيرا عينـان باهتتان تنظران إلى الأفق فى حال من شرود الذهن وضياع الأمل .

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة فى هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده فى الواقع . إن كل ماعرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هـذا الإحساس بالزوال والفناء كأننا أمـام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة . إننا أمـــام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فالموقف موقف كـآبة ورهبة وخوف وزهـد فى الحياة .

وليست مهمتنا أمام هذا المشهد الذى صوره الشاعر أن نرجع مافيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر ورؤيته الجديدة للغروب . وإذا كان للخيال أثر فى هـذا الشعر، وإذا كان له دور يقوم به فإنما يتركز هذا الأثر وهذا الدور فى تلك القوة الحيوية التى جعلت من هذه الصور عملا تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر إزاء الغروب . وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده .

أما الشعر الذى يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لاعاطفة فيها . تنفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها . قد يتحقق فيما بينها تناسق فكرى أو منطقى ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف . وبراعة الشاعر ومهارته فى مثل هـذا اللون من الشعر لاتتعدى ما يقدمه قانون تداعى المعانى وما تسمفه الذاكرة حين يستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن ، أو حين يقترن فى خبرة الشاعر شيئان لأى سبب من الأسباب فيرتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فورا (١) . ومثل هـذه الأشياء التى تتداعى إلى الذهن لا تستطيع وحدها أن تؤلف فنا ، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر فى الفن وهو خلق هذا الجو المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثالا أخيرا لهذا اللون من الشعر فإليك هذه الأبيات التى يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠ هـ روضا ويقول فيها :

وروض عن صنيع الغيث راض	كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسعده صبوحا	أتم لـه الصنيعة فى الغبوق
كأن الطـل منتثرا عليـه	بقايا الدمع فى الخد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقـا	فماست ميس شراب الرحيق
يذكرنى بنفسجه بقـايا	صنيع اللطم فى الوجه الرقيق

فالقارىء لهذه الأبيات يجد نفسه فى البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالمودة والحب ، وهو أشبه بلقاء

---

(١) اقرأ تحديد قانون تداعى المعانى للدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه فلسفة وفن ص ٩٩ .

الصديقين : لقـــاء يتم فى الصباح وآخر يتم فى المساء ، وكلاهما يحمل إحساس الفرحة والغبطة . كما يحمل بالتالى جوا نفسيا معينا يخلعه الشاعر على الروض المنتعش نضرة وحيوية .

وكان الطبيعى أن يستمر هـذا الجو سائدا فى الأبيات كلها، إلا أننا ما نكاد نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الشكلية والولع بمجرد العلاقات الجزئية بين المشبة والمشبه بـه . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت الشاعر بالدموع التى تشاكل الطل هيئة ولونا، فجاءت صور الدمع المنحدر على خد المشوق؟ وهل تستقيم صورة الدمع على خد المشوق وماتحمله من إيحاءات الحزن واللهفة والحنين والتوجع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التى يريد الشاعر أن يخلعها على الروض كلـــه ، وهى فيما يبـدو من أبياته صور الروض المنتعش الفرح الذى يهتز طربا ، والتى ترقص غصونه وتميس كـأنهـا سقيت شرابـا ؟ ثم هل يتلاءم الإحساس الصادر من صور الروض الذى يرقص من النشوة مع الإحساس الصادر من صورة روض تنتشر فوقه دموع رجـل متوجع محزون ، ثم ما هـــذا اللطم الذى نراه فى البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر فى مقام كهـذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه ، وما فى أغصانه من نشوة ورقص أن يصف زهر البنفسج بالأثر الـذى يتركـه اللطم عـلى الوجه الرقيق ؟ وهل يمكن لهـذا الأثر مهما كان دقيقا فى إعطاء الصورة التى يريدها لزهـرة البنفسج أن يؤدى ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمـام مشهد امرأة مفجوعـة تلطم خديها بيديها ؟ ثم كـيف تستقيم السعادة التى بعثهـا الغيث فى الروض والنشوة التي سرت فى أوصاله عندمـا شرب من الرحيق المسكر فرقص مـع

صورة الحزن الذى تبعثه دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التى تلطم الخدين؟ ثم ما الذى عساه أن ينتهى إليه القارىء من إحساس أو من موقف إزاء هذا الروض الذى يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة وبين أبيات ينفصل الواحد منها عن الآخـــر على هذا النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولع بالعلاقات الشكلية والتسجيل لمدركات حسية جزئية تقف فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقـــد المشاكلة والمشابهة بين شيئين يستدعى أحدهما شبيهه إلى الذهن ، ثم أليست النتيجة الأخيرة هى ضرب من الصنعة الشكلية التى تهتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعى كامل بالموضوع الذى يصوره ، الأمر الذى جعل أبياته كلها تفتقد العاطفة الواحـــدة التى تصبغ الصور كلها والتى تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض فى هـــذا الشعر الذى بين أيدينا صورة مهزوزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظـــل الروض فيها محتفظا بوجوده الموضوعى المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذى جعلها تفتقد عنصر الخيال الذى من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الألفاظ والصور بحيث تصبح الظاهرة الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا تكون الصور فى القصيدة صورا مقصودة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التشبيه من أجل الزخرف أو التنميق. فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشىء الذى يصوره

وبعد فلعل هذا المثال الذى سقناه آنفا أن يكون قد أوضح الفـــرق بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد تحليله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة جامدة جمعـــا تعسفيا خاليا من العاطفة التى تربط بين الأفكار والصـــور والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعـــر يمتزج فيه القلب بالعقل والعاطفة بالإرادة ، وتتوحد فيه صور القصيدة وترتبط ، وتنشط ملكة الخيال فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن إضفاء موقف عاطفى موحد على العمل الفنى كله .

الخيال ووحدة العمل الفنى

وهنا نصل فى دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التى تتصل بنظرية الخيـــال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيـال الأولى والخيـال الثانوى ، وكان الموضوع الثانى هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى .

ويحسن بنا فى هـذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحـدة والتى تضمنها تعريفه السابق عن الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحـد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيـدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهـــر . هذه القوة تظهر فى صـورة عنيفة قوية فى مسرحيـة « الملك لير » لشكسبير . ففى هذه المسرحية نجـد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميـــل حتى شمـل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القـوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخـذ أشـكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادىء السا كن . ففى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجـدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينمـا تفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجـل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيـــال لهذه الأشياء . إذ نجـده يصفها وصفا بطيئا الشىء تلو الشىء بأسلوب يخلو من العاطفة .

---

(١) كولردج ص ١٥٨ .

ولعلنا نستطيع من قراءتنا النص السابق أن ندرك إلى أى حد ربط كولردج بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفنى ، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التى يعنيها كولردج هنا والتى تتضح من كلماته هى وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا مازلنا نذكر ما قلناه فى الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفنى بأن الفن أثر من آثار الخيال .

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما يداخل العمل الفنى من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل دخوله فى العمل الفنى ، وأن ينصهر انصهارا تاما فى ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عمليه الانصهار هذه شيئا آخر جديدا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفنى شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمنح كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلى عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل أن يدخل فى العمل الفنى فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلى أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثراً مستقلا بل هو أثر الجزء فى الكل وأثر الكل فى الجزء .

ولسنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التشبيه الذى سقناه سابقا عندما

نفينا أن تكون الفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تتحلل بكاملها فى التصور ، كانحلال قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء فتبقى فيه ، وتظل تفعل فى كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التى اختفت ، وأصبحت بكاملها تصورا لم يعد من الممكن التقاطها فى صورة فكرة، اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت فى كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هى علاقة لمبدأ الوحدة الذى لم نكتشفه بعد ولكنه موجود فى الصورة الفنية » (١) .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفنى ، فلا يقتصر القول فى تحكم الكل فى قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شىء يمثل جزءا فى العمل الفنى ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعا أو أخلاقا . وللموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الانفعال .

ولكن بقى أن نتساءل : لماذا حرص كولردج عند تعريفه الوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة ؟ فقد قال « إن الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر » . لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفنى ؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلا ، ولما كانت

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٤٤ ، ٤٤ .

وحدة الإحساس والصورة عنده هى التى تمثل الوحدة العضوية فى العمل الفنى ؟ والإجابة على هذا فى بساطة هى أن ما يعجبنا فى العمل الفنى هو صورته الخيالية ، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هى التى تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجابنا كروتشه على هذه الأسئلة إجابة شافية بقوله :

« إن العاطفة هى التى تهب الحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هى التى تضفى على الفن ما فى الرمز من خفة هوائية : تشوف محصور فى دائرة تصور : ذلكم هو الفن . وفى الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما نعجب به فى الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التى تكتسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه فى الأثر الفنى بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة . وما نكرهه فى الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها تتنضد بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم نرى المؤلف ينظمها فى وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميما مخبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا فى أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا ، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما هى تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب . وليت شعرى ما هى

أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ! ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ! لا أبلغ فى هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التى كانت فى أول الأمر قاعدتى الزمان والمكان الخارجيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة « الفعل » ثم انتهت أخيرا إلى وحدة « الاهتمام » الذى يستثير فكر الشاعر . أى المثل الأعلى الذى يحرك نفسه ، ولا أبلغ فى هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التى تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقيين ، اذ تؤدى إلى إنكار الفن الذى يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، أو الفن الذى يستعين بالوضوح السطحى والخطط الصحيح فى الظاهر ، والتعبير الدقيق فى الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفنى والعاطفة الملهمة التى تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز . وقد أصبحت اليوم فى عداد الأفكار الدارجة هى أن « كل الفنون تقترب من الموسيقى » . والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية ، مستبعدين الصور التى تبنى بناء آليا أو ترسف فى أثقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى . لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسرى . وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية . هى أن « كل منظر حالة نفسية » وتلك حقيقة لاشك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن » .

فالحدس لايكون إذن إلا حدسا غنائيا . ليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس . وإنما هى مرادف له . هى إحدى المرادفات الكثيرة التى ذكرتها

والتى تفيد جميعا معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة دائما بمجموعة من الصــــور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقى الذى يؤلف جسما حيــــا ، وينطوى لذلك على مبدأ حيـــوى هو الجسم الحى نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو فى سبيل أية غاية عملية أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبدلك ، لكونها عملية ، جسما حيا بل جسما آليا ، أما فيما عدا هــــذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ الغائية فى صورة النعت من قيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف » (١) .

لقد استطاع كروتشه بحق أن يكشف فى هـذه الصفحات عن جملة حقائق بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة العضوية فى العمل الفنى. وقد استطاع تعريفه المشهور للفن بأنه حدس ، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارىء على إدراك الأساس الذى ينبنى عليه الفن عامة ، يعيننا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس وبين وحدة العمل الفنى . فإذا كان الفن حدسا فالحدس لا يمكن أن يتفجر إلا بالعاطفة ، والعاطفة وحدها لا الفكرة هى التى تضفى عليه ما فى الرمز من خفة هوائية . وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطيع أن تقوم بدورها فى العمل الفنى إلا بما تتضمنه من حالة نفسية . وفى هذه العبارة جماع الأمر كله : فهى :

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠

أولا : تحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى أو الفكرى ، لأن الفن ليس تركيبا عقليا وإنما هو تركيب فنى ، تركيب العاطفة والصورة فى الحدس ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبة السحرية التى هى أثر من آثار الحدس أو الخيال والتى لا تنهض إلا على أساس من عاطفة وصورة .

ثانيا : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفنى هو ارتباط حى ناشىء عن معاناة الفنان لموقف نفسى معين ، فليست الصوره فى العمل الفنى مقصودة لذاتها ، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى، كما أنها ليست هذا الجانب العملى من الفكر الذى يحب ويكره ويرغب فى الشىء أو ينفر منه » ، وإنما العاطفة فى العمل الفنى هى تجسيد لحظة شعوريه معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هى الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فنى نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة » (١)

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج فى تعريفه الخيال الصورة مرادفة للاحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة ، أو على أى عمل فنى هو المحقق للوحدة . ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفنى هى التى تنتسب إليها الوحدة ، وأن

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذى ينتشر فى سائر أجزاء العمل الفنى فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسى يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفنى .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هى وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوى أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكشف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفنى فى كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير والإيحاء فقال :

« إن للوحدة معانى عدة فقد تكون الوحدة هى وحدة المتكلم أو الراوى أى أن الذى يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث (سواء أكان الموضوع إنسانا أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضا الوحدة العضوية (أو الفنية) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائما فى كل ما يلفظ به المرء فى حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استعمالنا لفظة الوحدة بهذا المعنى فى النقد استعمال غامض عام أكثر مما

ينبغى لن يقدمنا أو يؤخرنا فى شىء . ولهذا فلن يفيدنا فى قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة المتكلم .

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا فى الحقيقة أن نتحدث عن وجودها فى هذه القصيدة (معلقة لبيد) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا فى الاستطراد ، وينتقل فى كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعى المعانى وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلا كلامه بلفظ « بل » ولهذا بالطبع دلالته . ولو افترضنا جدلا وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إننا لازلنا نذكر كلمات أرسطو فى كتابه الشعر (الفصل الثامن) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد . إذ إن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا عمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد ستتحقق فيها الوحدة لكون هرقل مثلا فرداً واحداً . أما هو ميروس فقد فاق الشعراء جميعا فى هذه النقطة كما فاقهم فى شىء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والغريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر » .

أما الوحدة المنطقية فلا نستطيع أن نجعل منها مقياسا نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهى ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها فى كل عرض منطقى سليم ، وكما أن المعنى « المنطقى » للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلا من

الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع . إن الشاعر أحيانا قد يضحى بهذه الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى شعورى لايستطيع أن يبلغه المنطق ...

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحى ؟ هل هى وحدة حية نامية تنبع من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الإفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة الغرب — إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحا من فلسفة العصور الوسطى في هذا المجال . أى أن المبدأ الذى يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفا عن غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحى المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه، فنحن لاندرك جزئيات الكائن على انفراد وإنما ندرك الكائن الحى إدراكا كليا مباشراً . فلاتنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلا من أنفها ثم من عينها ثم من لون شعرها على انفراد ، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلا لايمكن تحليله إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة الشخص الحى تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذى يلون نواحى الشخصية جميعا .

وبالمثل ففى القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذى يصبغ جميع عناصرها بلون واحد، والذى ينساب فى أطرافها جميعا كما تنساب العصارة الخضراء التى تغذى الشجرة جذراً وساقا أغصانا وأوراقا . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التى تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق . فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسهم هذه الوظائف مجتمعة فى اتجاه واحد، وتؤدى إلى غاية واحدة هى الأثر الكلى الموحد الذى تولده القصيدة فى نفس القارىء .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، ولكل تعبير مجازى وتشبيه واستعارة فى القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التى تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا . وكما يرى القارىء ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هى علاقة حية أولا ، إذ ينساب فى الصور، المعينة نفس الانفعال الذى ينساب فى غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التنميق والتزويق مثلا (كما هى الحال فى « المحسنات البديعية » عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العارى لكى يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقا»(١) .

وهذا النص، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التى هى موضوع دراستنا، والتى ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو القصيدة، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التى أشرنا إليها من قبل، التى يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وتقريرها مرة أخرى والتى تتلخص فى الآتى :

أولا : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد فى سائر العمل الفنى هو أساس الوحدة العضوية فيه :

ثانيا : إن الترابط المنطقى لأجزاء القصيدة، وتتابع أبياتها تتابعا متماشيء

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

لايقدم أو يؤخر فى قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقى لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل الفنى للقصيدة ولا يغنى عنه، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفنى أن يقوم الإقناع الفنى فيه مقام الإقناع المنطقى . ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثا : إن الصورة فى الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وأن أى صورة داخل العمل الفنى إنما تحمل من الإحساس وتؤدى من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التى تنتهى إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التى يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتى يصدر فيها عن عمل فنى ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هى بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقى إلا إذا تآزرت جميعها فى نقل التجربة نقلا أمينا . ومن ثم فقد وجب أن يسرى فيها جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفنى كله . ومن هنا أيضا لزم أن تكون الصورة وعاء للاحساس .

رابعا : إن الصور فى القصيدة ذات الوحده العضوية لا بد أن تكون صوراً إيحائية، وألا تكون صورا تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تنقل بدون التطور الذى يرمز إليها، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لابد أن تنحل بكاملها فى التصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به وتقف إثارتها عند أوجه الشبه، ويقف

مدلول كلماتها عند المعنى الحرفى لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء . وصور أخرى إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة فى الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التى تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلا عضويا حيا . وعندما نصف الصورة الإيحائية إنما نعنى قبل كل شىء أنها تشتمل من العنصر العاطفى أو الروحى ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور . وأنها لا تقف فى مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهرى ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلا فى بيت السرى الرفاء الذى يصور فيه الهلال وهو يتراءى وسط مياه صافية بنون مرسومة بماء الفضة على صحيفة زرقاء .

وكأن الهلال نون لجين رسمت فى صحيفة زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هى من قبيل الوصف التقريرى الذى تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفى المباشر لا تتجاوزه إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة يكتفى فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفى التشبيه . ومن ثم فهى صورة ذات أبعاد محدودة ، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما فى الأمر : مجرد تفكير عقلى صرف خال من العاطفة . ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبه به . مثل هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضا من أجل

التزويق أو التنميق . أما الصورة الإيحائية فهى على النقيض من ذلك تنبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التى يكون الشاعر واقعا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءا لايتجزأ من وعيه وحالتـه النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءاً لايتجزأ من الـكل .

خامسا : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية للقصيدة لايمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة وتتبـع العلاقات الحية التى تنشأ بين أجزائها ، وذلك لأن فى الصور الشعرية بكل أشـكالها المجازية وبمعناها الجزئى والـكلى يكمن روح الشعر، وفيها تستقر رؤية الشـاعر للموقف الذى يصوره .

سادسا : لايكفى فى القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسـة السطحية لأبياتها أو صورها ، كما لايكفى فى فهم القصيدة والـكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهرى لها . فمع وجود المعنى الظاهرى لابد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة، وتتبع مايـكمن وراء صورها وكلماتها وأنغامها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية. والبحث عن الخيط العاطفى المتصل الذى يربط بين أجزاء العمل الفنى كله والذى يخلعه الشاعر على الـكل .

يتضح لنا من كل ماسبق أن مايسميه النقد الحـديث بالوحدة العضوية ليس فى الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هى بالضرورة وحـدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصـيدة كلها ، وعلى هذا فالوحـدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحـدة العضوية فى العمل الفنى . ومعنى هذا

أن الصور فى داخل العمل الفنى ماهى إلا تجسيد التجربة أو الخطة الشعورية التى يعانيها الفنان ، والطبيعى أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن مايسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس فى الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأننا عندما نذكر هذه العبارات « الوحدة العضوية » أو « الوحدة الفنيسة » أو « الوحدة الشعورية » إنما نعنى شيئا واحدا هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفنى كله ، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئى والكلى هى وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس ، وهى بالتالى وسيلة الناقد فى اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التى يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذى يعبر عنه .

الوحدة العضوية فى المسرحية :

مر بنا فى التعريف السابق الذى عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو الإحساس أمر لايتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير هى مسرحية الملك لير فقال : « هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية الملك لير لشكسبير ، ففى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها .

وهذه حقيقة لا يخالجنا فيها شك ، فالوحدة العضوية لا تتصل بفن من فنون الادب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه ، كما أن تحققها لا يرتبط بطول العمل الفنى أو قصره ، فالمفروض أن تتحقق فى القصيدة بغض النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق فى سائر الألوان الأدبية المختلفة مهما طالت أجزاؤها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن أو يسير بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجازية فى القصيدة أمر أيسر منالا من تتبعها فى المسرحية . والمسرحية بطبيعة تكوينها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب ، وشخوص تتصارع . وأن الوحدة فى عمل كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعا واحداً ، وأن كل جزء فى هذا الموضوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهى إلى الخاتمة المنطقية التى يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسرى وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز للخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هى ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلت وتعاقبت لتؤدى هذه النتيجة دون سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية فى المسرحية إلى مجرد تتبع الحكاية وتفاصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية وجودتها إلى هذا التتابع المنطقى القصة دون النظر إلى التتابع الفنى عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال . وعندئذ يخطىء النقد سبيله لأننا كما سبق أن قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقى محل الإقناع الفنى ، فنحن مع اعترافنا

بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية فى المسرحية أمر ضرورى ، ومع إيماننا بأن القصة الناجحة لابد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أزر الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تتفق وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المألوف ، فإننا مع ذلك لانرى أن الوحدة فى المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط فى الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحيه مع أحداث التاريخ ، ولكان عمل الكاتب المسرحى مجرد سرد أحداث تتوالى فى منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها . ولكان حكمنا على العمل الفنى يتساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ ، ولكانت عبقرية القصاص أو مؤلف المسرحية تنحصر فى براعته فى ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض فى حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية . وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله ، وأن ما يشترط فى القصة قد لايشترط فى المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحيه حكاية أولا وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها ، ولكنها حكاية يقوم على أدائها ممثلون من البشر ، فلابد أن تكون أحداث هذه الحكاية مما يتفق وطاقة الإنسان الذى يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التى تتضمنها المسرحية أعمالا خارقة أو غير عادية أو ليست فى متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خاتمتها مستنتجة من أحداثها ، وألا يكون فيها أحداث مقحمه أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسى فى المسرحية ، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث مالا يمت للحديث الرئيسى بصلة ، كما ينبغى للأحداث أن تكون فى خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية ، وعما ينطوى عليه من صراع أو ماتتسم به من ملامح وسمات

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية . فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف فى الفعل الإنسانى عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتهتم بالتفاصيل فتعرضها علينا فى دقة وأمانة ، فإن المسرحية محدودة بزمن خاص وبلغة خاصة هى الحوار الذى يجرى بين الممثلين . وللحوار خصائصه التى تتسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة . كما أنها لاتختار من الأحداث أومن الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة فى أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة : فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنها ذات أجزاء لاينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن مايمكن أن يضاف أولايضاف دون نتيجة ملموسة لايكون جزءاً من الكل »(١). ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضا فى الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل

---

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .

رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إمـــا بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحـدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظما أو نثرا) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع ، ولهـــذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى ، بينما التاريخ يروى الجزئى . وأعنى (بالكلى) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجـه الضرورة ، وإلى هـذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص » (١).

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل فى المأساة غير الفعل فى التاريخ ، فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الشكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية فى العمل الفنى مرتبطة بذات الفنان وخيالـــه وقدرته على التصوير والإيحاء ، وهى وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع فى الحياة ليست الواقع التاريخى كما أنها ليست مجرد حدث مادى . ولهذا الكلام مدلولـــه المتصل بموضوع وحـدة العمل الفنى وارتباطها بالقوى الخالقة عند الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع فى اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها « حكاية درامية تدور حول فعل واحـد تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاما كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به » (٢).

---

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر فى إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم يغفل الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبيه إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوى حى . على أن هذا الشكل العضوى الحى لا يحدده الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر فى عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة فى ثنايا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل التعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهرى ، واكتشاف الخيط الذى يصل بين هذه الرموز هو فى الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوى عليه حقيقة العمل الفنى كله . ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هى إلا تجسيد للموقف الدرامى أو للمعنى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يقال فى المسرحية من أنها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعفيها من أنها عمل فنى أولا وقبل كل شىء ، وأن الفن تصوير ، وأن وسيلتنا فى هذا التصوير هى قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى ، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى فى حوارها من رموز وفى أنغامها وموسيقاها من مشاعر

وانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهرى الأساسى فى دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هى فى قدرة الشاعر على التصوير ، وان الخطأ الذى يرجع إلى شيء عرضى فى المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذى يقع فى الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو :

« لما كان الشاعر محاكيا ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغى عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هى فى الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول ، ويشمل : الكلمة الغريبة والمجاز . وكثيرا من التبديلات اللغوية التى أجزناها للشعراء .

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحدا فى السياسة وفى الشعر ، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر . ففى فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ فى الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعا إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان لأنه تصوره تصورا فاسدا ، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينيين إلى الامام فى وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعا إلى علم خاص ، كالطب مثلا أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل فى الشعر أمورا مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لايرجع إلى صناعة الشعر نفسها ... فإن وجد فى الشعر أمور مستحيله ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغايه الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بلغت) ... كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطائفتين ينتسب الخطأ : طائفة

الأخطاء التى ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التى ترجع إلى شىء آخر عرضى. لأن الخطأ فى عدم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قرون أقل من الخطأ فى تصويرها تصويرا رديئا . وأيضا إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون » (٢)

وهكذا ترى من النص السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية وأن الخطأ فى رواية الحدث أو النبأ أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ،أما خطأه الفنى فلا يغتفر له . كما كشف كلام أرسطو أيضا عن أهمية المجاز والدلالات اللغوية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفنى كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية التى ننشدها من العمل كله .

من كل ماسبق نستطيع ان ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها وتعقد فنها لاتتحقق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوى عليه من إحساس . ففى المسرحية كما فى القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التى تنتشر وتسود العمل الفنى كله والتى من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التى يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفى هذا يقول الدكتور مصطفى بدوى :

---

(١) الأرويه (بضم الهمزة وكسرها) : أنثى الوعول ، والجمع (من ٣ الى ١٠) أراوى ، وأروى للكثير .

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمـــل الفني أو قصره ، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجـــدها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى . فغالبا ما تردد في التراجيديا الواحـــدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهري الذي تدور حوله المسرحية . ففي مسرحية « هملت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العـــلة والمرض والسقام وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هملت ، والعلة التي نزلت بالمملكة بمقتـــل أبيه . وفي « ماكبث » فضلا عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية ، نلاحظ صورة معينة تتردد في التعبيرات المجـــازية فيها بشكل يسترعي الانتباه حقا ، وهي صورة رجـــل يرتدي ثيابا ليست ملكه فهي فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ماكبث نفسه الذي اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفئا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها وهي صور تعبر عن طبيعة الشر الذي يسود عالم المسرحية ، وعن انهدام القوانين الخلقية الإلهيـــة والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعها ، وهكذا ففي كل هذه المسرحيات جو خيالي خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعي ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما نتحرك في عالمنا الطبيعي ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أي معنى فهي تدل على أن كلا من هـــذه التراجيديات كائن عضوي حي ينتشر في جميع أطرافه نفس الانفعال ، أو تلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتبينها حتى

فى أفضل عناصره وأدقها ، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصـــورة اللفظية المفـــردة » (١) .

وليس غريبا أن تكون اللغة والصورة هى المحور الذى تقوم عليه دراسة المسرحية فعلى الحوار فى المسرحية يقع أكبر العبء . فمن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات ، وأن نتعمق الطبائع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها ، وإذا كان الحوار هو الذى يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه فى تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذى يعمل على خلق الجو العام الذى يسود المسرحيه كلها ، على أن خلق هـــذا الجو العام ليس من الأمور التى يستطيعها كل كاتب ، فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتوى عليه من عناصر الإيحـــاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماما أو كالموسيقى قادراً على أن يحمل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين.

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذى يريد أن يصل فيها إلى دراسة اصيلة وجادة محتاجا أن يتتبع حوارها ولغتها ، ويكشف عما عساه ينطوى وراء هـذه اللغة من جو شعرى عام على نحو ما فعل برنارد نوكس فى تحليله لمأساة سوفوكليس « اوديب ملكا » و « اوديب فى كولونا » (٢) . ومن يقرا هذا التحليل يستطيع ان يدرك إلى اى حد كان تتبع الحوار وما ينطوى عليه من صـــور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) اقرأ هـذا التحليل فى كتاب دراسات فى أدب المسرح المؤلف.

نفسيات هو وسيلته فى دراسته لشخصية هـــذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفى رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المغزى العام ، ومن ثم بالأثر الكلى الموحد الذى تنتهى إليه المأساة. ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية فى المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة، وترتيب هـــذه الأجزاء، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تتبعها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفى ويحتاج إلى تعمق ودراسة للجو الشعرى الخاص الذى يضفيه الفنان على الكل ، والذى يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر . ومن ثم كان موقفنا فى تحقيق الوحدة العضوية فى المسرحية لا يختلف فى هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا فى تتبعه القصيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع العناصـــر التى يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفنى .

الوحدة العضوية فى القصيدة العربية

لقد تساءل كثير من النقاد المحدثين عقب الدراسات النقدية التى ظهرت بظهور نظرية الخيال ، وعلى أثر ما انتشر بعد ذلك من دراسات حول موضوع الوحدة العضوية .

تساءلوا عن إمكانية وجودها فى شعرنا العربى القديم . وثار الجدل فى مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب . وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة فى القصيدة القديمة . وهاجم العقاد كثيرا من شعرائنا المعاصرين من أمثال شوقى وحافظ لخلو شعرهما من الوحدة . وكان اعتزازنا بشعرنا القديم ، وتراثنا العربى دافعا لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة فى شعر المعلقات ، فقد عز على هؤلاء أن تبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع فى الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذى حدده النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج . ورأينا أستاذنا الدكتور طه حسين فى كتابه حديث الأربعاء يثير الجدل حول هذه الوحدة وهو بصدد تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة عندما — قال على لسان محاوره : « على أن هناك شيئا آخر أراك تتعمد إهماله والإعراض عنه ، لأنك تشفق فيما أظن من التعرض له ، والوقوف عنده ، وهو استقامة بناء القصيدة ، فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية فى الشعر القديم خاصة ، هو أنها ليست وحدة ملتئمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن ، فلولا أن « لبيدك » هذا قد اختار البحر الذى اختاره ، والقافية التى اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتا منثورة لا قران لها ، فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها فى شعر

القدماء ؟ وحدثنا كيف يستقيم للعقل الحديث أن يعرض هذا الكلام المفترق على الشباب ، ليتخذوه نموذجا ومثلا وليستوحوه ويستلهموه ، ألست تشفق على ملكات الشباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل ، وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ أو بالوزن والقافية ؟ »

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلا :

« هون عليك ؟ واصطنع شيئا من القصد . ولا تنس أنى لا أكتب ما تقول لأرد عليه شيئا فشيئا ، وإنما أسمع منك فأرد عليك ، فأرفق بذاكرتى بعض الرفق فإنك تحملها ما لا تطيق ، قال : أجبنى ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها وأتقنها ، وأتمها إتماما لاشك فيه ، ولا غبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم . عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت فى الضحك (١) .

ثم يعزو الدكتور طه حسين الأسباب التى أدت بالمحدثين إلى إنكار الوحدة فى الشعر القديم إلى عوامل أهمها : أولا أن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغى ولا يتعمقون أسراره ومعانيه وإنما يدرسونه درس تقليد ، وثانيا : أن كثيرين من الدارسين لهذا الشعر القديم يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينقلونه كما روى لهم فى غير تحقيق ، وينسون أن كثيرا من هذا الشعر قد

---

(١) حديث الأربعاء حـ ١ ص ٣٠ ، ٣١

أصابه الخلط والضياع فكثر الاضطراب فيه ، ومن ثم فلسنا نستطيع أن نزعم أننا أمام النص الأصلى للقصيدة العربية القديمة .

وهكذا نرى أن الدكتور طه حسين كان شديد الإيمان بوجود الوحدة فى القصيدة القديمة ، شديد التحمس للدفاع عنها ، وقد استشهد على وجودها بمعلقة لبيد . ونحن مع احترامنا للأسباب التى ذكرها الدكتور طه حسين والتى أرجع لها أفكار كثيرين للوحدة فى الشعر القديم ، ومع إيماننا بأن كثيريين ممن يدرسون الشعر القديم يتبعون فى دراسته المنهج القديم فى فهم الشعر وتحليله ، وهو المنهج الذى يكتفى بالدراسة السطحية التى تعنى بالمعنى الظاهرى القريب وشرحه وتفسيره دون العناية بالغوص وراء قوى الإيحاء فى القصيدة ، وتتبع دلالاتها غير المباشرة . ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مر خلال روايته بكثير من الخلط الذى لابد أن يكون قد أثر فى بنية القصيدة أو شكلها ، ولم يحافظ على سلامتها من التحريف والانتحال ، ومع إدراكنا بما لمعلقة لبيد من وضع خاص فهى من ذلك النوع من الشعر الوصفى الذى أحسن فيه الشاعر تصوير الطبيعة ، وأجاد فيها التخلص من غرض إلى غرض ، وأحسن فيها العرض ، واستعان بالصورة الشعرية وما يكون فيها من قوى الإيحاء ، وأنه استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية فى الربط بين أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة ، أقول إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فنزعم أن فى القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذى كشفت عنه الفصول السابقة .

ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما نضع فى

اعتبارنا جملة من العوامل تتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم . فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام فى شتى نواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هى المنهج الوحيد الذى يكشف للباحث عن الأسباب التى جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه ، وتتجه هذا الاتجاه فى بنيتها وشكلها ومضمونها و

من أهم هذه العوامل التى حددت شكل القصيدة العربية القديمة فى بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعرى فيها العامل الجغرافى المتصل بطبيعة الإقليم الذى يعيشه البدوى فى الصحراء . ولا يخفى على أحد ما للعامل الجغرافى من أثر كبير فى توجيه حياة الشعوب وتحديد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم ، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية لتتأثر تأثراً واضحا بطبيعة المناخ نفسه . فإذا عرفنا أن بلاد العرب هى أشد البلاد جفافا وحرارة ، وأن المياه التى تسقط لاتسمح إلا بالقليل جدا من الزراعة . وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التى تدخل إلى أرض الجزيرة فى مواعيد محددة لاتسمح إلا بالقليل جدا من الأمطار لدرجة قد يستمر معها الجفاف فى بعض الاماكن فى هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية. وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط أحيانا فى شكل سيول كانت تهدد الكعبة أحيانا بالدمار . ولكن هذه السيول لم تكن تتوالى فى شكل منتظم ، وإنما كانت تحدث فى فترات متباعدة كما حدث فى السيول التى ذكرها لنا التاريخ، مثل سيل العرم. ولقد أشار المؤرخون لهذه السيول ومنهم البلاذرى الذى خصص فى كتابه فتوح البلدان فصلا عن سيول مكة . وكانت هذه

السيول كثيرا ماتسمح بانتشار المراعى والكلأ فى بعض الأماكن من شبه الجزيرة .

على أن هذا كله لم يكن يسمح بحياة الاستقرار ، وذلك لعدم انتظام الأمطار من ناحية ولقلتها وندرتها من ناحية أخرى . وإذا بحثنا عن الأمطار الموسمية فلن نجدها إلا فى أماكن محدودة من شبه الجزيرة العربية فهى لاتسقط إلا فى اليمن وعسير . ومن ثم فلم يكن فى شبه الجزيرة أراض يمكن زراعتها زراعة منتظمة إلا فى هذين المكانين ، وحرمت الجزيرة العربية كذلك من نهر يشقها فيملأ بقاعها خصبا وزرعا ، وكل ما يمكن أن تجده فيها تلك الشبكة من الوديان التى تجرى فيها فيضانات السيول كلما حدثت . وكانت هذه الوديان تحدد طرق القوافل إلى جانب ماتعين عليه من أغراض الخصب والزراعة .

وكان طبيعيا أن تتأثر النباتات التى تنبت فى شبه الجزيرة بطبيعة هذا الجو المناخى فليس من شك فى أن جفاف الهواء والتربة يعوقان ازدهار النباتات ،وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الزراعات التى لم تكن متعددة كما لم تكن كافية . فستجد التمر فى الحجاز ، والقمح فى اليمن وبعض الواحات ، وقد ينمو الشعير والذرة كما ينمو الأرز أحيانا فى عمان . وستجد إلى جانب هذا بعض أشجار صحراوية كأشجار البخور والصمغ العربى ، وشجر السدر والطلح والأثل ، وقد ينبت العنب فى بعض الأماكن فى الشام والطائف ، كما قد تجد بعض المحاصيل الأخرى من الفواكه ولكنها قليلة ومبعثرة فى شبه الجزيرة .

هذا اللون من الطبيعة كان يحتم على العربى أن يستعين بالرحلة أو النقلة

أو الهجرة سعيا وراء الماء والظل ومواطن الاستقرار . من أجل هذا نشأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطنى الصحراء . وكان الجمل أهم الحيوانات التى يستعين بها العربى وهو أشهرها جميعا وأكثرها استعمالا ، ثم الحصان العربى الذى اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده — على أن الحصان لم يكن فى شهرة الجمل إذ لم يكن فى قدرة كل عربى أن يقتنى الحصان ، فقد كان اقتناؤه مظهرا من مظاهر الغنى والترف . من أجل هذا اشتدت عناية البدوى بفرسه وحصانه وجمله ، على أن علاقته بجمله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفرسه . فالجمل صديق البدوى الذى لا يكاد يفارقه ليطعم لحمه ويشرب لبنه ويرحل عليه ، ويتخذ من شعره ووبره خيمته ، ومن روثه وقوده ، وهو عنده هبة الله الكبرى . قال تعالى : « والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس . إن ربكم لرءوف رحيم . والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون » سورة النحل آية ٥ — ٨ .

هذه الخصائص المناخية والإقليمية هى التى وجهت حياة العربى وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم ، وهى التى فرضت عليه ألوانا معينة من الحياة : فازدحام الغارات بين الأعراب فى الصحراء وكثرتها كثرة غير عادية وممارسة الغزو دون رادع أو وازع .

نغير من الضباب على حلول	وضبة إنه من حان حانا
وأحيانا على بكر أخينا	إذا لم نجد إلا أخانا

كل هذا كان نتيجة طبيعية للحياة الجافة التى فرضتها البيئة الجغرافية

فالرغبة فى حفظ الحيــــاة كانت تدفعهم إلى أن يغتصب البـدوى من جاره الذى يعيش فى ظروف خــــير من ظروفه وأن يستعمــــل فى ذلك القوة . وانقسم بذلك سكان الصحـــــراء إلى فرق متحاربة هو فى حقيقته نوع من الصراع من أجل البقاء .

بل أننا لنذهب إلى أبعد من هـذا فنقـول إن الجفـاف والجـدب ووعورة الحيـاة هى التى حـددت القيم الأخلاقية عند العرب : فشعور العـرب بالضعف أمام قوة الطبيعـة وقسوتهـا هو الذى فرض عليهم تقديس القـوة والبسالة وهو الذى جعلهما مبـــدأ من مبادىء السيادة عند العربى ،وهوكذلك الذى ولد الشعور بالحاجـة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة والنجـــدة والمروءة . فهذه الأرض الصحـــــراوية الممتدة الواسعة عندما تضيق بجفـــافها ووعورتها وجدبها بأحـد من هؤلاء البدو فإنه لايعدم ان يجـد العون ، والجوار ، وحسن الضيافة عند الجميع . وكان هــــذا الخلق شيئا عاما ولدته الطبيعة ، بل لقـد كان الإخـلال به فضيحة وعارا ، وبالتالى نوعا من الجريمة الأخـلاقية التى تتنافى مع الخلق العربى .

فى مثل هـذا المجتمع يصبح من العسير على الفرد الواحـد أن يعيش مستقلا اذ كيف يمكن للفرد أن يعيش لنفسه وبنفسه ، فالفردية تموت أو تكاد ولا تقوى على البقاء فى مثل هذه البيئة . ومن هنا نشأ نظام القبيلة ، ومن هنا كانت العصبية التى هى بمثابة الروح للقبيلة . على أن هذه العصبية القبلية كانت من العـــوامل التى عملت على التجميع من ناحيـة والتفريق من ناحية أخـرى : فقـد جمعت العصبية بين القـــوم فى شكل قبائل أو ما يمكن أن يسمى مع شىء من التجاوز بالدويلات البدائية التى تحتل بقعـــة معينة تحاول كل قبيله أن تحتفظ بها لنفسها

حتى تظفر بشيء من الاستقرار ، ثم تسعى جاهدة إلى صيانة هذا الاستقرار . وكان نظام الحلف من العوامل التى كثيرا ما ساعدت على التوفيق بين القبائل والجمع بينها فى شكل أشبه بالتكتل الذى يحدث الآن بين بعض الدول . وهكذا عملت العصبية على التوحيد بين القبائل أحيانا ، ولكنها كانت فى الوقت ذاته عاملا على تشتيت وحدة المجتمع العربى، وذلك عندما تجد القبيلة نفسها مضطرة تحت ظروف معينة إلى المحافظة على حياتها واستقرارها فتعمد إلى الإغارة والحرب ، الأمر الذى كان يؤدى بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر ، تلك العادة التى انتشرت بين العرب فى الجاهلية انتشاراً جعلها تقرب من أن تكون حالة عقلية مزمنة . بل لقد بلغ الأخذ بالثأر عندهم حد القداسة ، ووضعت له الأصول والقوانين : فإذا كان الأخذ بالثأر فى داخل القبيلة أو خارجها فإما القصاص وإما العفو وإما الخلع وإما الفدية وهى أردأ الجميع .

وهكذا لو تتبعت النظام القبلى ، ودرسته من جميع أبعاده ، وتعمقت إلى ما يمكن أن يفرضه من سلوك لدى الفرد والجماعة على السواء فسوف تجد كل شيء يؤكد الحقيقة التى قلناها من قبل ، والتى تزداد لدى الباحث تأكيداً كلما أمعن النظر فيما لديه من حقائق ، وهى أن كل هذه الأصول والنظم التى وضعها العربى لحياته وما نتج عنها من سلوك ليست إلا نتيجة طبيعية وحتمية لتلك الخصائص المناخية والإقليمية . وإذا كانت هذه الخصائص قد أنتجت وحدة ما فى الفكر والعمل فليست غير هذه الوحدة التى تقوم أساسا على الصراع من أجل البقاء والحفاظ على الحياة . ولانظن أننا نذهب بعيداً إذا قلنا أن غريزة التغلب على الحياة ومقاومة قسوتها كانت المحرك الأساسى لذهن العربى وتصرفاته وسلوكه ، والدافع الأصيل الذى ينطوى أو يختفى وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة .

ولم يتوقف التعبير عن هذا الصراع عند ناحية واحدة من فنون الشعر، فأنت واجد هـذا الصراع فى شعر الحرب كما تجده فى شعر الغزل والفخر والهجاء والوصف. فلم تتوقف نغمات الحماسة والبطولة فى القصيدة الجاهلية مهما كان اتجاهها ومهما كان غرضها الشعرى أو مناسبتها . وسوف تلتقى كما قلنا فى الغزل بمواقف من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل ما تجد فى شعر الحرب تماما . ويكفى أن نستشهد فى هذا المجال بغزل امرىء القيس فى معلقته ولاميته المشهورة . يقول فى المعلقة :

وبيضة خدر لا يرام خباؤها	تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً	علىَّ حراصا لو يسرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقالت : يمين الله مالك حيلة	وما إن أرى عنك الغواية تنجلى
خرجت بها أمشى تجر وراءنا	على أثرينا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى	بنا بطن خبت ذى حقاف عقنقل(١)
هصرت بفودى رأسها فتمايلت	على هضيم الكشح ريا المخلخل

فانظر إلى التباهى بالقوة ، وإلى الاعتداد بالنفس ، وإلى اقتحام المخاطر ، وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات . فها أنت ترى امرأ القيس لا يزور حبيبة أو عشيقة وإنما هو يقتحم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة . فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببيت صاحبته والذين هم أشد

(١) حقاف : ما ارتفع وغلظ من الارض ، عقنقل : الرمل المنعقد والمتلبد .

ما يكونون حرصا على قتله والفتك به تراه قادرا على أن يشق طريقه من بين صفوفهم ، لأنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه، ثم انظر بعد هذا كله إلى أنغام الحماسة وروح البطولة التي تنتشر في الأبيات نغما وإيقاعا . فإذا تركت هذا إلى قصة اقتحامه عرين صاحبته ببسالة في مطولته الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تطغى على صورة العاشق الموله .استمع إليه يقول :

سموت إليها بعد ما نام أهلها ... سمو حباب الماء حالا على حال

فقالت : سباك الله إنك فاضحي ... ألست ترى السمار والناس أحوالي ؟

فقلت : يمين الله أبرح قاعدا ... ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

حلفت لها بالله حلفة فاجر ... لناموا ، فما إن من حديث ولا صالي

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت ... هصرت بغصن ذي شماريخ ميال

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ... ورضت فذلت صعبة أي إذلال

فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها ... عليه القتام سيء الظن والبال

يغط غطيط البكر شد خناقه ... ليقتلني ، والمرء ليس بقتال

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ... ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وليس بذي رمح فيطعنني به ... وليس بذي سيف وليس بنبال

أيقتلني ، وقد شغفت فؤادها ... كما شغف المهنوءة الرجل الطالي

ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه في صياغته وأنغامه ، وفيما تكشف عنه كلماته من مواقف ، وماتطوى عليه من دلالات على شخصية قائلة وروحه ، وما يسوقه الشاعر من حوار بينه وبين صاحبته لأدركنا من خلال ذلك كله صورة درامية حية لموقف بطل لاينهزم أو محارب يروى علينا صفحة من انتصاراته وبطولاته : أرأيت إليه كيف انسل

إلى صاحبته فى براعة، والناس من حوله يسمرون فلا يبالى ما قد يقع فيه من مأزق، ثم أرأيت إلى صاحبته وهى تحاول أن تثنيه عن عزمه فلا يزيده ذلك إلا إصراراً، غير ملتفت إلى تهديدها ولا مبال بفزعها وإشفاقها عليه ، وكيف وهو الفارس الذى يدخل المعركة لايثنيه عن عزمه شىء ، فالقتل أحب إليه من النكوص ، والهلاك أشبه به وأليق من الهزيمة .

فقلت يمين الله أبرح قاعدا ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

ثم انظر إلى غـزله بصاحبته كيف سيطر عليه الإحساس بالقوة : فعندما استمعت صاحبته ورقت جذبها إليه فى عنف كما يجذب عثكول النخلة ، ثم انظر كيف انتهى إلى هذه الصورة التى جمعت بينه وبين بعلها فى موقف درامى حين جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة فى الوقت الذى انكمش فيه بعلها وقد تغير لونه وساء حاله ، وانطوى على نفس كئيبة مهزومة يتردد صوته فى صدره من الغيظ ، تساوره الرغبة فى قتل هذا العاشق ولكن هيهات:

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ومسنونة زرق كأنياب أغوال

إذ كيف يقتله وهو المزود بالمشرفى وبالسهام الزرق ذات الأنياب الحادة كأنياب الشياطين .

وهل تجد فرقا كبيرا فى الروح بين شعر كهذا الذى قرأتـه فى الغزل وبين أبيات طرفة وهو يفخر بنفسه إذ يقول :

أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه خشاش كرأس الحية المتوقد(١)

فآليت لاينفك كشحى بطانـة لعضب رقيق الشفرتين مهند

حسام إذا ماقمت منتصرا بـه كفى العود منه البدء ليس بمعضد(٢)

أخى ثقـة لاينثنى عن ضريبة إذا قيل مهلا قال حاجزه قدى(٣)

إذا ابتدر القوم السلاح وجدتنى منيعا إذا بلت بقائمه يدى

أليست صورة امرىء القيس فى غزله هى إلى حد كبير جدا صورة طرفة وهو يفخر بنفسه وشجاعته . وهل يختلف الأمر إذا تركنا الغزل والفخر لشعر الحرب ؟ وهل ترانا واجدين فيه غير ما وجدنا فى سابقيه من معانى البطولة والفحولة والاستبسال والدفاع عن النفس والصراع من أجل الحياة ، وتمجيد معانى الفداء والتضحية ونكران الذات ، وإليك صورة عنترة بن شداد العبسى وهو يعرض علينا مواقفه إذا حضر الحرب يقول :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ومدجج كره الكماة نزاله لا ممعن هربا ولا مستسلم

جادت له كفى بعاجل طعنة بمثقف صدق الكعوب مقوم

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرم

فتركته جزر السباع ينشنه يقضمن حسن بنانه والمعصم

---

(١) الضرب : الرجل الخفيف اللحم ، الخشاش : الدخال فى الأمور بخفة وسرعة

(٢) المعضد : السيف يقطع به الشجر

(٣) قدى وقدنى : حسبى .

ومشك سابغة هتكت فروجها ... بالسيف عن حامى الحقيقة معلم (١)
ربذ يداه بالقداح إذا شتا ... هتاك غايات التجار ملوم (٢)
لما رآنى قد نزلت أريده ... أبدى نواجذه لغير تبسم
عهدى به مد النهار كأنما ... خضب البنان ورأسه بالعظلم (٣)
فطعنته بالرمح ثم علوته ... بمهند صافى الحديدة مخذم

فهل وجدت فى موقف عنترة غير ما وجدت فى موقف طرفه وامرىء القيس مع اختلاف الموضوع ؟ .

وإذا تركنا الأغراض السابقة إلى وصف الخمر فستجد فيها نغمات الوصف تمتزج بنغمات الحماسة. فهاهو لبيد بن ربيعه وهو يعدد لمحبوبته الليالى التى يقضيها مع أقرانه يتباهى بأنه يحقق فيها لندمائه مالم يحققه أحد فكم من خمر عزيزة غلا ثمنها وعزت على شاربها فإذا هى طوع يديه يقدمها لندمائه عن كرم وسخاء .

أولم تكن تدرى نوار بأننى ... وصال عقد حبائل جذامها
تراك أمكنة إذا لم أرضها ... أو يعتلق بعض النفوس حمامها
بل أنت لاتدرين كم من ليلة ... طلق لذيذ لهوها وندامها
قد بت سامرها ، وغاية تاجر ... وافيت إذ رفعت وعز مدامها
أغلى السباء بكل أدكن عاتق ... أو جونة قدحت وفض ختامها

---

(١) المشك : الدرع قد شك بعضها الى بعض ، السابغة : الدرع الواسعة .

(٢) الربذ : السريع ، شتا : دخل فى الشتاء ، وأراد بالتجار بائعى الخمر . والملوم الذى يلام مرة بعد أخرى والبيت كله وصف لحامى الحقيقة .

(٣) عهدى به مد النهار : رأيته طول النهار — العظلم : نبت يختضب به .

بصبوح صافية وجذب كرينة ‏ ‏ ‏ ‏ بموتر تأتاله إبهامها
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة ‏ ‏ ‏ ‏ لأعل منها حين هب نيامها
وغداة ريح قد وزعت وقرة ‏ ‏ ‏ ‏ قد أصبحت بيد الشمال زمامها

وفى الأبيات السابقة غير ماذكرنا من وصف الخمر تصوير للكرم والجود ولكنه تصوير لايقف عند مجرد ما يبذله الشاعر لأصدقائه من كرم الضيافة ، وإنما هو الكرم الذى يتوج بالشهامة والبطولة والتضحية بكل غال ورخيص، حتى إن القارىء ليحس من خلال كلمات الشاعر أنه لو كان هناك شىء آخر يمكن أن يقدمه الشاعر لضيفانه غير الخمر والغناء ونحر الابل ومد الموائد للفقراء غداة هبوب رياح الشمال واشتداد الصقيع لقدمه عن طيب خاطر ، بل وبكثير من الزهو والفخار .

وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن بذل العون للمحتاج ، وإغاثة الملهوف واستجارة المستجير عمل من أعمال البطولة لا تنحصر دلالته عند مجرد الكرم وحده، كما لايكسب صاحبه صفة الجود فحسب وإنما هو عمل فيه من الفروسية والبطولة مالايقل عن معانى الاستبسال فى القتال والذود عن الحياض يقول السموأل :

تعيرنا أنا قليل عدادنا ‏ ‏ ‏ ‏ فقلت لها إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقاياه مثلنا ‏ ‏ ‏ ‏ شباب تسامى للعلا وكهول
وما ضرنا أنا قليل ،وجارنا ‏ ‏ ‏ ‏ عزيز ، وجار الأكثرين ذليل
لنا جبل يحتله من نجيره ‏ ‏ ‏ ‏ منيع يرد الطرف وهو كليل
رسا أصله تحت الثرى وسما به ‏ ‏ ‏ ‏ إلى النجم فرع لاينال طويل

وانظر إلى قول طرفة فى معلقته حين يجعل من إغاثة المهموم وبذل العون

له عملا من أعمال البطولة . لقد جعله أحد أهدافه الثلاثة التى لولاها لما كان للوجود قيمة فى ذاتة يقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى — وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقى العاذلات بشربة — كميت متى ماتعل بالماء تزبد
وكرى إذا نادى المضاف محنبا — كسيد الغضا بنهتة المتورد (١)
وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب — ببهكنة تحت الطراف المعمد

وإذا انتقلنا من وصف الخمر والكرم وبذل العون إلى وصف الناقة والفرس والليل والسيل فسنجد أنها جميعا أشبه بالرموز التى تشتمل على هذا المعنى الذى ساد الشعر الجاهلى كله ، والذى يكشف عن حقيقة موقف البدوى من الحياة ورغبته فى الانتصار عليها بكل ما أوتى من قوة . ويكفيك أن تنظر الى أوصاف الناقة فكلها أوصاف مشتقة من معانى القوة ، فهى عندهم فى بنائها كالعرمس والعرمس الصخرة يقول النابغة :

فعليت ماعندى بروحة عرمس — تخب برحلى تارة وتناقل
موثقة الأنساء مضبورة القرا — نعوب إذا كل العتاق المراسل

وهى عندهم كقنطرة الرومى يقول طرفة

كقنطرة الرومى أقسم ربها — لتكتنفن حتى تشاد بقرمد

وهى كالسفينة العظيمة وكألواح التابوت يقول :

---

(١) المضاف : الذى استضافته الهموم ، سيد الغضا : ذئب الغضا .

كأن حدوج المالكية غدوة ... خلايا سفين بالنواصف من دد

ويقول فى وصفها :

أمون كألواح الإران نسأتها ... على لاحب كأنه ظهر برجد (١)

هى عظيمة الوجنات تشبه الجمل فى وثاقة الخلق والنعامة فى سرعة الجرى :

جمالية وجناء تردى كأنها ... سفنجة تبرى لأزعر أربد (٢)

وهى عندهم كالحمار الوحشى فى متانة بنائه وقوة جسده :

كأنى شددت الرحل حين تشذرت ... على قارح مما تضمن عاقل (٣)

أقب ككر الأندرى مسحج ... حزابية قد كدمته المساحل (٤)

أضر بجرداء النسالة سمحج ... يقلبها إذ أعوزته الحلائل

إذا جاهدته الشد جد وإن ونت ... تساقط لاوان ولا متخاذل

ويتجلى لك عنف الحمار وشدته عندما يدافع عن حليلته ويطارد عنها الحمر الوحشية الأخرى ، وعندما يساقط حليلته الطويلة الظهر ، ويظهر عدم خذلانه لها ، فإن اشتدت فى العدو اشتد معها فى عدوها ، وإن لانت له يلين لها فهو

---

(١) الإران : التابوت العظيم ، نسأتها : زجرتها ، اللاحب : الطريق ، البرجد : الكساء المخطط .

(٢) جمالية : تشبه الجمل ، وجناء : عظيمة الوجنات ، السفنجة : النعامة ، الأزعر : القصير الشعر ، الأربد : يضرب لونه إلى لون الرماد .

(٣) القارح : حمار الوحش ، عاقل : جبل .

(٤) أقب : خمص بطنه وارتفع ، عقد الأندرى : كالبناء المنسوب إلى الأندرين بالشام ، المسحج : المعضض .

لا يخذلها فى جد أو فتور .

وهم يصفونها بالثور الوحشى فى قوته ونشاطه وقدرته على احتمال وعورة الصحراء وما يكون فيها من مخاطر وأهوال ؛ يتحمل مايتساقط عليه من سيول وما تسوق اليه الريح من برد ومطر ، ويقاوم مطاردة كلاب الصيد له ويخرج من معركة ليدخل إلى معركة أخرى مع الصيادين وكلابهم كما نرى فى وصف النابغة لناقته فى معلرلته التى مطلعها:

يادار مية بالعلياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

يقول فى وصف الناقة وتشبيهها بالثور :

كأن رحلى وقد زال النهار بنا   يوم الجليل على مستأنس وحد (٢)

من وحش وجرة موشى أكارعه   طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد (٣)

أسرت عليه من الجوزاء سارية   تزجى الشمال عليه جامد البرد

فارتاع من صوت كلاب فبات له   طوع الشوامت من خوف ومن صرد (٤)

فبثهن عليه واستمر له   صمع الكعوب بريات من الحرد (٥)

شك الفريصة بالمدرى فأنفذها   شك المبيطر اذ يشفى من العضد (٦)

---

(١) أقوت : خلت .

(٢) المستأنس الوحد : الثور المستأنس المنفرد .

(٣) طاوى المصير : ضامر البطن .

(٤) الشوامت : القوائم ، الصرد : البرد الشديد .

(٥) الحرد : استرخاء عصب يد البعير .

(٦) الفريصة : اللحمة بين الجنب والكتف ، المدرى : القرن ، المبيطر : البيطار

كأنـــه خارجا من جنب صفحته	سفود شرب نسوه عند مفتأد (١)
فظل يعجم أعـلى الروق منقبضا	فى حالك اللون صدق غير ذى أود (٢)
لما رأى واشق إقعاص صاحبـه	ولا سبيل إلى عقل ولا قـود (٣)
قالت له النفس إنى لا أرى طمعا	وإن مولاك لم يسـلم ولم يصـــد
فتلك تبلغنى النعـــمان إن لـه	فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد

ومن يقرأ هذه الأبيات السابقة للنابغة سوف يجد نفسه أمام صورة رائعة من صور الصراع من أجـل الحياة، فقد شبه النابغة ناقته بالثور ولكنه لم يكتف بهذا، بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمزا لحياة البادية التى لا مفر فيها من التزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة الجافيـة القاسية، فالصحراء عالم محفوف بالمخاطر من كل جانب. ومن ثم كان لابد للثور أن يكون ثورا قادرا على مقاومة هذه الحياة والتغلب عليها. من أجـل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحـو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان والطبيعة فهو من وحش وجرة، وهو أبيض فى قوائمـه نقـط سوداء، وهو ضامر البطن تسرى عليه أنواء من الجوزاء، وتتساقط عليه جوامد الـــبرد. وهو يقف فى وسط هذه العواصف ومع الليل مفزعا لا يطمئن، قـــد بعث عليه الكلاب كلابه لتطارده ثم نشبت المعركة بينه وبين الكلاب وانتهت بفوز الثور الذى

---

(١) السفود. حديدة يشوى بها، الشرب القوم يشربون، المفتـأد. مــكان شى اللحم.

(٢) فظل. أى الـكلب، يعجم: يعض، الروق: القرن

(٣) واشق: كـلب آخـر. اقعاص صاحبه: موت صاحبه. العقـل: الدية القود: القصاص.

استطاع أن يطعن الكلب بقرنه طعنة قاتلة، أخذ الكلب على أثرها يتلوى وينقبض من شدة الألم والوجع . ولما رأت الكلاب الأخرى هزيمة رفيقها أخذت تنسحب الواحد وراء الآخر وتستسلم عاجزة .

هذه الصورة التى يرسمها النابغة لناقته هى نفس الصورة التى يرسمها العربى البدوى لنفسه ، فالعربى فى مجابهته للطبيعة لابد أن يناضل، ولا بد أن يحارب ولا بد أن ينتصر . وما صورة الناقة فى العصر القديم إلا رمزا لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة . إنها صورة أخرى لدفعة الحياة التى تقود العربى القديم فى كل تفكيره وسلوكه . فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقة العربى ، فليس أمامه للخلاص من هذه العوائق إلا طريق الإرادة الحية، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها ، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التى أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء ،ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدى الطبيعة بإرادة قوية وبعزم وبطولة : إرادة لاتعرف الضعف ولاتستسلم للهزيمه ، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت .

ولقد ساعدهم على هذا مذهبهم فى التفكير العقلى المباشر والمرتبط بالواقع وبالمصير . كما هداهم هذا التفكير العقلى إلى إدراك الوسيلة التى تبصرهم بأيسر الطرق وأقربها إلى طبيعة الحياة التى يعيشونها . كما أن عقيدتهم عن الموت ، وإيمانهم بحتميته كانت هى الأخرى من العوامل التى ساعدت على أن يتجهوا هذا الاتجاه الواقعى النابع من الإيمان بسياسة الأمر الواقع والتفكير العقلى المباشر ، أدركوا أن الموت حقيقة لا مراء فيها ، ولم يجادلوا فى هذه الحقيقة أو يتمردوا عليها . كما لم يهتموا كما اهتم قدماء المصريين بما بعد الموت . فإذا

كان قدماء المصريين قد اعتبروا الموت امتدادا لحياة أخرى أو استمرارا للحياة الأولى فبذلوا جهدا كبيرا فى العمل من أجل الحياة الثانية، فإن العرب كانوا أكثر واقعية عندما أدركوا أن الموت نهاية كل حى ، وعندما جعلوا اهتمامهم ينصرف إلى الحياة الحاضرة ، ونظرة واحدة إلى القبر الذى صوره طرفه فى معلقته والقبور التى شيدها قدماء المصريين تكفى لإبراز الفرق بين نظرة العرب للموت ونظرة قدماء المصريين له يقول طرفة بن العبد :

كريم يروى نفسه فى حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى (١)

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوى فى البطالة مفسد (٢)

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد (٣)

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقيلة مال الفاحش المتشدد (٤)

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد (٥)

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد (٦)

فإذا تركنا البيتين الأولين ونظرنا إلى البيت الثالث نجد أن طرفة فى تجسيده الموت على هذه الصورة يرينا النهاية التى تنتظر كل حى ،فيضعنا أمام كومة

---

١ ــ الصدى : العطشان

٢ ــ النحام ــ الحريص على الجمع والمنع ــ والغوى ــ الضلالة

٣ ــ الجثوة ــ الكومة من التراب . صفائح صم : حجارة عراض صلاب

٤ ــ يعتام : يختار . والعقائل : كرائم المال ، الفاحش المتشدد: البخيل المتشدد

٥ ــ شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة

٦ ــ ما أخطأ الفتى ــ فى مدة إخطائه الفتى ــ الطول ــ الحبل الذى يطول للدابة فترعى فيه

من تراب عليها حجارة عراض ، والذى يزيد من واقعية الصورة وواقعيته نظرة طرفة الموت ما يضيفه طرفه الصورة من سخرية عندما يجعل نهاية البخيل المتشدد بماله لا تزيد شيئا عن نهاية الغوى المفسد للمال ، فكلاهما سينتهى إلى هذه الكومة من التراب . ثم أين هذا القبر من قبور قدماء المصريين التى كانت تحفل بكل أعمال الفن والعمارة والهندسة ، والتى لم تكن مجرد تكريم الموت بقدر ماهى إعداد لما بعد الموت حيث تعود الحياة الجسد بعد قليل ، فينهض الميت فإذا طعامه وشرابه إلى جوره ، وإذا كل شىء حوله يشير إلى أن الموت مجرد رقدة قصيرة مؤقته أشبه بتلك التى نرقدها عقب يوم مجهد بالعمل فى حياتنا هذه . من أجل هذا بذل قدماء المصريين جهودا جبارة فى بناء الأهرام ، وصرفوا وقتا كبيرا فى الإعداد لما بعد الموت . أما العرب فالواقع القريب والحياة الحاضرة هى شغلهم الشاغل وهى مجال تفكيرهم وإليها ينصرف جهدهم ونشاطهم .

وإذا تركنا صورة القبر وما يوحى به من إحساس، وانتقلنا إلى أبيات طرفة السابقة استطعنا أن نرى كيف تجسد إيمانهم بحتمية الموت وعلى الأخص فى البيت الأخير الذى صور فيه طرفة الموت بالحبل القابض على أعناقنا منذ ولادتنا، ومهما أطال لنا الموت فى هذا الحبل، وأيا ما كان الوقت الذى سيمنحه إيانا لنعيش فى هذه الدنيا فإن الطرف الآخر لهذا الحبل دائما فى يد الموت . وهو قادر فى أى لحظة على أن يشده فنسقط السقطة الأخيرة . وهكذا لن يفلت من الموت أحد مادام صاحب الأمر آخذا بطرف الحبل فى يده . ومادام الطرف الآخر معلقا بأعناقنا . وفوق ما فى هذه الصورة من قدرة فنية على التصوير والتجسيد فقد أبانت عن إدراك هؤلاء لحقيقة الموت وإيمانهم به ، كما كشفت عن قصر هذه الحياة مهما طالت، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا

كله أن يستنفد الإنسان كل طاقاته ، وأن يستغلها جميعا فى النضـال من أجل البقاء . فلن يبلغ الإنسان ما يريد من خلود إلا بقدر ما يحقق فى هذه الحيـاة من أمجاد ، وما يبلغ فيها من بطولات ، وما يظفر به من متاع . من أجل هذا قال طرفة.

كريم يروى نفسه فى حيـاته ستعلم إن متنا غـدا أينا الصدى

ومن أجل هذا نفسه قال زهـير :

ومن هاب أسباب المنـايا ينلنه وإن يرق أسبـاب السماء بسلم

وقال أيضا :

وأعلم ما فى اليـوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غـد عم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته . ومن تخطىء يعمـر فيهرم

ومن أجل هذا حرص قيس بن الخطيم أن يجعل كل همه أن يفرغ من تحقيق أهـدافه جميعها حتى إذا أدركه الموت لم يكن فى نفسه حاجة إلا وقد فرغ من أدائها . يقول :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة لنفسى إلا قـد قضيت قضاءها
ثأرت عديا والخطـيم فلم أضـع ولاية أشيـاخ جعلت فـداءهـا

وعلى الرغم من أن قطرى بن الفجاءة شاعر إسلامى وأحد رؤوس الخوارج المشهورين فقد عبر عن هذه المعانى أعمق تعبير وأبلغه . فإن كان الإنسان غير قادر على بلوغ الخلود بطول العمر فلا أقل من أن يبلغه بما يسجله فى الحياة من بطولات، يقول:

أقول لها وقد طارت شعاعا ... من الأبطال ويحك لن تراعى (١)
فإنك لو سألت بقاء يوم ... على الأجل الذى لك لن تطاعى
فصبرا فى مجال الموت صبرا ... فما نيل الخلود بمستطاع
ولا ثوب البقاء بثوب عز ... فيطوى عن أخى الخنع اليراع (٢)
سبيل الموت غاية كل حى ... فداعيه لأهل الأرض داعى
ومن لايعتبط يسأم ويهرم ... وتسلمه المنون إلى انقطاع (٣)
وما للمرء خير فى حياة ... إذا ما عد من سقط المتاع (٤)

وهكذا أكملت نظرة العربى إلى الموت الصورة التى بدأنا فى تتبع خطوطها والتى تعاونت على إبرازها جملة عوامل : أهمها تلك البيئة الجغرافية التى سادت الجزيرة العربية ، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية ، وذلك التفكير العملى المباشر . فوجهت هذه جميعها العربى نحو وحدة فى الفكر ووحدة فى الصراع . وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التى من أبرز ملامحها الفداء والتضحية وحب الموت ومجالدة الحياة والعمل على استنفاد كل طاقة من أجل البقاء . واستطاع الإنسان العربى الجاهلى الذى يعيش بعمره هذا القصير مهما طال وإمكانات بجسمه القاصرة والمحدودة أن يصور فى شعره من البطولات ما قد يعجز عن تحقيقه إنسان الحضارة الحديثة . فجاء شعره كله معبرا عن هذه الصورة أكمل تعبير وأدقه . ومهما تنقلت فى الشعر الجاهلى من الغزل إلى الوصف إلى

( ) أقول لها : أقول للنفس. طارت شعاعا : طارت فزعا.

(٢) أخو الخنع : الذليل، واليراع : الرجل الجبان.

(٣) يعتبط : يموت من غير علة .

(٤) سقط المتاع : الشىء الذى لافرق بين وجوده وعدمه .

الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثل الأخلاقية إلى الموت فستجد دائماً صورة واحدة تواجهك هى صورة الصراع بين الحياة والموت .

والذى نريد أن ننتهى إليه بعد هذا التحليل للحيـــاة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن ثمة وحدة تسود الشعر الذى كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكرى وحياتهم العقلية والفنية . تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحـــدة الصراع من أجل الحيـاة . ومن ثم فن الممكن القول بأن فى الشعر الجاهلى وحدة ، وأن فى الشعر الجاهلى شخصية إنسانية واحدة لاتفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك .

على أن وحدة الشعر هذه التى كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لاتعنى أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحـــدة عضوية . فالفرق كبير بين وحدة الفـــكر التى تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة ، وبين وحدة القصيدة التى هى تجسيد لحظة شعورية وموقف نفسى واحد .

ومن أجل ما فى الشعر الجاهلى من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرءون الشعر القديم ويحللون قصائده أن فى القصيدة الجاهلية وحدة . وأن هذه الوحدة متحققة فى القصيدة القديمة وكل ما فى الأمر أن الناس لايرونها . أكد الدكتور طه حسين هذا الوهم وهو بصدد تحليله لمعلقـــة لبيد . وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة لبيد قد تنتهى بنا إلى التماس نوع من الوحـــدة هى وحدة الصراع بين الحياة والموت فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنمــــا هى وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإســـلام . ولـــكى ننتقل من مجـــال التجريد إلى مجال التحديد فسنحاول تطبيق ما نقول على معلقة لبيد ذاتها :

يبدأ لبيد بن ربيعة معلقته كما هي العادة بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى من آثارها بعد أن نزح عنها أصحابها . ونستطيع أن نقسم هذا المقطع الغزلي أو قل تلك المقدمة الطللية في معلقة لبيد إلى قسمين : قسم يقف فيه الشاعر عند الجانب الدرامي من هذه الدار محاولا الكشف عن مظاهر الخراب والفناء ، وما أشاعته من إحساس بالوحشة والخواء ، ومن شعور بزوال الحياة التي كانت يوما ما روحا نابضا وجسما حيا وعالما مشحونا بالحياة والحركة والدفء ، فإذا كل هذا قد عفى عليه الزمن فتحول الحياة إلى موت ، والحركة إلى سكون والدفء إلى برودة . وقسم آخر يقف فيه الشاعر عند صورة الحياة الجديدة التي آلت إليها الدار فقد تحولت بفعل الأمطار وبحكم الطبيعة وبدفعة الحياة وإرادتها إلى مسكن للوحش ، وتهيأ لهذا الوحش ما يريد من وسائل الحياة . فأخضرت الأرض وأزهرت وعلت أشجار الجرجير البري في المكان كله ، وأتيح لهذا الوحش من أسباب الحياة ما جعله يتكاثر ويتوالد ، فإذا كل شيء يتحول إلى نقيضه ، وإذا نبض الحياة يعود من جديد ، وإذا الحركة والخصوبة والنماء تقف جنبا إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخوائه . ويتمثل القسم الأول من الصورة في الأبيات الثلاثة الأولى ثم في الأبيات : الثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر .

عفت الديار محلها فمقامها ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ بمنى تأبد غولها فرجامها (١)

فمدافع الريان عرى رسمها ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ خلقا كما ضمن الوحي سلامها (٢)

---

(١) المحل من الديار ما حل فيه لأيام معدودة ، والمقام منها ما طالت الإقامة فيه . تأبد : توحش . الغول والرجام : جبلان .

(٢) المدافع أماكن يندفع عنها الماء من الربى . والريان . جبل معروف . الوحي . الكتابة . والسلام . الحجارة .

دمن تجرم بعد عهد أنيسها   حجج خلون : حلالها وحرامها(١)

ففى هذه الأبيات الثلاثة الأولى تطالعك صورة الدار وقد امحت معالمها أو كادت ، وخلت الأرض من قاطنيها وسادت الوحشة المكان كله ، وتصيرت رسوم هذه الدار . على أن التغير الذى لحقها لم يطمس جميع ملامحها فقد كشفت السيول التى تساقطت عليها عن بعض الآثار المتناثرة هنا وهناك ، وبدت تلك الآثار أشبه ما تكون بالكتابة المنقوشة على الحجر . ثم يعود الشاعر فى البيت الثالث إلى تصوير الزمن الذى مضى على هذه الديار منذ فصل عنها أهلها، فقد مرت أعوام وأعوام بأيامها ولياليها وشهورها وفصولها . وعلى الرغم من أن صياغة البيت قد توحى بتقرير حقيقة إلا أن وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الإحساس بالزمن الذى يأتى على كل شىء، والذى هو كفيل أن يحول المنازل الآهلة بسكانها إلى آثار مبعثرة متناثرة وإلى خواء ووحشة .

ثم يأتى القسم الثانى من هذه الأبيات حين يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى فيجد أن هذا الزمن نفسه الذى يأتى على كل شىء هو ذاته الذى استطاع أن يغير وجه الأرض،وأن يخلق من السكون حركة ومن الموت حياة فهذه الفصول المتعاقبة والتى مرت على هذه الديار منذ ارتحل عنها أهلها قد منحت هذه الأرض من حرارة الشمس وأنواء الربيع وغزارة الأمطار ، واختلافها فى الليل والنهار ما هو كفيل بأن يخلق الحى من الميت فأخصبت الدار بعد موت وانتشر فيها العشب . وعلت فروع الجرجير البرى ، وسكنتها الظباء والنعام ذوات الأطفال،وشعرت هذه بالاستقرار فباضت النعام وولدت الظباء ،وأقامت الأبقار ذوات العيون الواسعة الجميلة على أولادها ترضعها . وتكاثرت الأولاد

(١) تجرم : انقطع ، يقصد بالحلال أشهر الحل وبالحرام الأشهر الحرم .

حتى صارت قطعانا تملأ المكان كله .

رزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها(١)
من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إرزامها(٢)
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجلهتين ظباؤها ونعامها(٣)
والعين ساكنة على أطلائها عوذا تأجل بالفضاء بهامها(٤)

والشاعر على الرغم مما يراه أمامه من صورة الحياة الجديدة متعلق بالذكرى، يرجع البصر مرة أخرى فى كثير من الحسرة إلى صورة الدار الدراسة التى كشفت السيول عن بعض معالمها. وأمام هذه البقايا التى أظهرتها الأمطار، والتى هى بمثابة الحروف المكتوبة على صفحة كتاب أبلاه الزمن يقف الشاعر ليستنطق الحجر، عساه أن ينبئه بخبر عن هؤلاء الذين ارتحلوا فيثلج صدره أو يطفىء شيئا من لواعج شوقه وحنينه . ولكن هيهات للحجر أن ينطق وهيهات لهذه النفس أن تجد شفاءها فى سؤال الحجر لا يجدى ولا ينفع . فياخيبة الأمل ! ويالضيعة الرجاء !

---

(١) مرابيع النجوم : الأنواء الربيعية . الودق : المطر . الجود : المطر التام والرهام . المطر اللين .

(٢) السارية السحابة الممطرة ليلا ، المدجن السحابة الداكنة ، والإرزام: التصويت .

(٣) الأيهقان: الجرجير البرى ، الجلهتان: جانبا الوادى .

(٤) العين البقر الواسعات العيون والطلا ولد الوحش . العوذ: الحديثات النتاج . تأجل صارت قطعانا .

وجلا السيول عن الطلول كأنها   زبر تجد متونها أقلامها (١)

أو رجع واشمة أسف نؤورها   كففا تعرض فوقهن وشامها (٢)

فوقفت أسألها : وكيف سؤالنا   صما خوالد ما يبين كلامها (٣)

ثم انظر بعد ذلك إلى هذا البيت الذى يكشف عن الألم المكتوم فى صدر الشاعر عندما يقع على الحقيقة المرة ، وعندما لا يجد أمامه إلا الحجارة والا النؤى، وقد كان المكان يوما ما يعج بحرارة الحب ودفء الحياة . ثم أنظر إلى إحساس اللوعة الذى يخلعه الشاعر على النؤى والثمام اللذين يشعران بما يشعر به الشاعر من لذعة الحنين وألم الفراق عندما غادرها أهل هذه الدار وارتحلوا :

عريت وكان بها الجميع فأبكروا   منها ، وغودر نؤيها وثمامها (٤)

وكان من الطبيعى وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضى أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائما مشاعر الحنين والحب ومعانى الوفاء ، وتتجمع فيها جملة من الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا . ومن ثم فإن تصوير الشاعر لحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطا كاملا بالموقف النفسى العام الذى صدر عنه منذ بدأ فى تصوير بقايا الديار . إنها قصة الحياة، فراق فلقاء ، ثم فراق فلقاء . والإنسان بين هذا كله

---

١ ـ الزبر جمع زبور وهو الكتاب .

٢ ـ الإسفاف الذر. الكفف الدارات .

٣ ـ الصم: الحجارة الصماء

٤ ـ النؤى: نهير يحفر حول الخيمة لينصرف إليه الماء ـ الثمام ضرب من ا. جرخو

وسط أمواج من العواطف والمشاعر هادئة حينا وصاخبة أحيانا : ينتقل من ذروة الفرح إلى حضيض الشقاء .

وحين يعود لبيد إلى لحظة الوداع لايكاد ينسى منها شيئا، فهو يعيشها بكل وقائعها : فلن ينسى أبدا تلك اللحظة التى صعدت فيها النساء إلى هوادجهن كأنهن الظباء يدخلن الكناس ، ولن ينسى ذلك الإحساس الذى غمره عندما شاهد صديقاته وهن يتحملن جماعات فأحس بما ينبعث من عيونهن من عطف ورقة، وبما تفيض به وجوههن من مشاعر الحنان والحب ، بل إن صوت الهوادج وهى تهتز ساعة التحميل مايزال يرن فى أذنه .

شاقتك ظعن الحى حين تحملوا	فتكنسوا قطنا تصر خيامها (١)
من كل محفوف يظل عصيه	زوج عليه كلة وقرامها (٢)
زجلا كأن نعاج توضح فوقها	وظباء وجرة عطفا أرآمها (٣)

ثم تأتى بعد هذا لحظة تحرك القافلة واندفاعها فى السير ، تلك اللحظة الرهيبة التى تبلغ عندها مشاعر اللهفة أقصاها حتى ليكاد يحس المحب أن جلده ينتزع منه، حين يرى ركب حبيبته يغادر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لايملك

---

١ — الظعن جمع الظعون ، وهو البعير الذى عليه هودج وفيه امرأة، وقد يكون جمع ظعينة وهى المرأة الظاعنة مع زوجها . تكنسوا: دخلوا الكناس وهو مسكن الظبى . قطنا: جماعات

٢ — المحفوف: الهودج المحفوف بالثياب . العصى: عيدان الهودج . الزوج الثياب . والكلة ستر رقيق والقرام الستر

٣ — الزجل الجماعات . عطفا أرآمها: الحانية على أولادها

أن يغير من الأمر شيئا ، ولو كان الأمر بيده لحال دون وقوع هذا الفراق ، ولكن لاحيلة فيما لا بد من وقوعه . ثم أنظر كيف استطاع لبيد أن يجسد تلك اللحظة فيما صور من حركة الركب حين دفع فى طريقه ، وسارت الظعائن وقد اختلط بها السراب، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئا فشيئا حتى انتهى بها الأمر إلى أن صارت أجزاء من الوادى . وذلك حين اهتزت صورة الركب فى عينه بعد أن ابتلعه الطريق ، فلم يعد يميز الرائى بين الظعائن وبين منعطفات الوادى وأشجاره .

حفزت ، وزايلها السراب كأنها   أجزاع بيشة أثلها ورضامها (١)

وبهذا البيت الأخير ينتهى المقطع الغزلى من معلقة لبيد . فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء فى هذا المقطع من صور ومشاعر وكلمات ، وحاولنا أن نربط بينها وبين الموقف النفسى العام ، وأن نتلمس من خلال ذلك الانفعال السائد الذى أمكنه أن يغمر القطعة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها . فسوف نجد كل شيء أمامنا يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت . ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهرى لحظة لنستبطن الإحساس الداخلى للشاعر وموقفه من الحياة . وذلك من خلال تتابع الصور فى هذا المقطع الغزلى بقسميه اللذين أشرنا إليهما سابقا . فصورة العدم التى ترمز لها الدار الدارسة تقف جنبا إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزدهرة التى تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والنعام والبقر . وإذا

---

١ — حفزت: دفعت . زايلها السراب: لاحت خلال قطع السراب الأثل شجر ضخم . الرضام الحجارة العظام .

كانت صورة الهفة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت على الجانب الآخر من الصورة فغمرت الجو كله بغلالة من الحزن فإن ذلك لاينفى — ما نحسه من دفقة الحياة وإرادة البقاء التى ظهرت جلية واضحة فيما بعد المقطع الغزلى من أبيات . وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمعانى الزوال والفراق والعدم، فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن موجة أخرى أمكنها أن تشد من هزيمة الشاعر وأن تدفعه إلى مجابهة الواقع فى كثير من الحزم والقوة وإرادة البقاء والانتصار على الحياة .

تظهر لنا تلك الموجة العاطفية الجديدة عندما يرى الشاعر ألا سبيل إلى الاسترسال فى هذا الحنين الذى لا طائل تحته ، وعندما يجد أن التعلق بامرأة أمعنت فى الفراق وأوغلت فى الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لايجدى عليه فتيلا بل هو ضرب من الحمق وخطل من الرأى . وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشعور بالهزيمة ، وأن يمضى فى طريق الحياة بخطى ثابتة مرة أخرى :

بل ما تذكر من نوار وقد نأت ... وتقطعت أسبابها ورمامها
مرية حلت بفيد وجاورت ... أهل الحجاز فأين منك مرامها(١)
بمشارق الجبلين أو بمحجر ... فتضمنتها فردة فرخامها (٢)
فصوائق إن أيمنت فمظنة ... فيها وحاف القهر أو طلخامها

١ — مرية : منسوب الى مرة وفيد بلدة معروفة .
٢ — يعنى بالجبلين جبلى طىء أجأ وسلمى . والمحجر جبل آخر، وفردة جبل منفرد ورخام أرض متصلة بفردة .
٣ — صوائق موضع معروف باليمن وكذلك وحاف القهر وطلخام

فاقطع لبانة من تعرض وصله | ولشر واصل خلة صرامها (١)
واحب المجامل بالجزيل وصرمه | باق إذا ظلعت وزاغ قوامها (٢)
بطليح أسفار تركن بقية منها | فأحنق صلبها وسنامها (٣)

فالشاعر فى الأبيات السابقة يصحو فجأة على الحقيقة الواقعة — فيجد لنفسه قد أسرف فى الحنين وتعلق بالذكرى، حتى كاد ذلك الحنين وتلك الذكرى أن يملكا عليه أمره كله ، فى الوقت الذى هجرته فيه صديقته نوار وأمعنت فى الهجرة ، وقطعت كل مابينها وبينه من صلات . بل لقد بلغ من قطيعة هذه المرأة له أنها لم تلقه عند مكان معلوم . فقد حلت بفيد وجاورت أهل الحجاز ، ولو أنها وقفت فى هجرتها وانتقالها عند هذين المكانين لهان الأمر ، ولكن الذى زاد الأمور تعقيدا أنها ما كادت تحل بهذين المكانين حتى تركتهما إلى مشارق الجبلين، بل ويغلب على الظن أن تكون عند نزولها بهذين المكانين قد ترددت على فردة ورخام وهما أرضان متصلان بجبلى أجا وسلمى ، ومن يدرى ؟ لعلها أن تكون قد تركت كل هذه الاماكن وانحدرت نحو اليمن ، وإذا صح أن يكون المطاف قد انتهى بها إلى أرض اليمن فأغلب الظن أن تكون قد حلت بصوائق أوعرجت على وحاف القهر أو طلخامها . وهكذا نرى الشاعر وقد فقد كل أسباب الاتصال بصاحبته لم يجد أمامه غير الظن أو الرجم بالغيب ، فهو على الرغم من أنه لايعرف المكان الذى انتهت إليه أو استقرت فيه نراه يحدد الاماكن التى يحتمل أن تكون قد نزلت بها .

---

١ — اللبانة الحاجة ، تعرض وصله تعرض للزوال — صرام الخلة قطاعها .
٢ — الصرم القطيعة، والظلع الزيغ والميل.
٣ — الطليح : المعنى من كثرة الأسفار—أحنق صلبها ضمر

على أنه وإن كان يدعى معرفة الأماكن التى تحل بها لايستطيع أن يزعم بأنه على يقين مما يقول ، وإنما هى مجرد احتمالات .

ومهما يكن من شىء فإن الذى يريد الشاعر أن ينتهى إليه من هذه الأبيات هو انقطاع أمله فى الاتصال بصاحبته التى أوغلت ، متعمدة ، فى البعد عن صاحبها وأسرفت فى القطيعة حتى لم يعد هناك مايدعو الشاعر إلى الحفاظ عليها أو حتى فى الاسترسال فى حنين أو لهفة لاجدوى من ورائهما . بل لقد أصبح من خطل الرأى أن يتمسك الشاعر بعلاقة لم يعد لها وجود حقيقى فقد تقطعت جميع الخيوط التى تربطه بصاحبته وأصبح التعلق بها ضربا من السفه على حد قول الأعشى :

أرى سفها بالمرء تعليق لبـــه بغانية خود متى تـدن تبعد

ومن هنا عقد الشاعر العزم على أن يقطع صلته بنوار ، وأن يمضى فى سبيله مجابها الواقع ومنتصراً عليه ، غير عابىء بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدى فيقول فى صرامة وحـزم :

فاقطع لبانة مـن تعرض وصله ولشر واصل خـلة صرامها (١)
واحب المجامل بالجزيـل وصرمه باق إذا ظلعت وزاغ قوامها (٢)

١ — اللبانة الحاجة — تعرض وصله : تعرض للزوال والانتقاض — ولشر واصل خلة صرامها أى شر من وصل صديقا أو حبيبا من قطعه .

٢ — واحب من جاملك وصانعك بالود والمحبة ، أما من ظلعت خلته ومال عن الصداقة فاقطع علاقتك به .

بطليح أسفار تركن بقية   منها فأحنق صلبها وسنامها (١)

وهنا ينتقل لبيد إلى القسم الثانى من معلقته وهو القسم الذى يصور فيه ناقته ، ولقد استطاع لبيد أن ينتقل من الغزل إلى وصف الناقة بشيء كثير من اليسر ، بل إن الانتقال إلى الناقة ليكاد يكون مع التدرج الذى سارت فيه أبيات القصيدة أمراً لا مفر منه ، ومن هنا جاء التحام القسم الأول بالقسم الثانى من القصيدة على نحو لا نراه إلا لماما فى القصيدة القديمة . فقد عودنا أغلب الشعراء الجاهليين أن ينتقلوا من الغزل إلى وصف الناقة فى غير تمهيد وبدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة فى مطولته التى مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأبد (٢)

فنرى الشاعر يقطع كلامه وينتقل من وصف الديار إلى وصف الناقة بطريقة مفاجئة . فبعد أن يفرغ من الأبيات الستة الأولى التى وصف فيها بقايا الديار بعد أن هجرها أصحابها ، وبعد أن صيرتها الأيام أثرا بعد عين ، وحولها الزمن إلى مصيرها المحتوم ، وأخنى عليها الذى أخنى على لبد يقول :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له   وانم القتود على عيرانة أجد (٣)

وهكذا ينتقل النابغة إلى الناقة بطريقة تجعلك تحس بسلطان التقليد وصرامته حتى ليخيل إلى القارىء أحيانا أن الشاعر فى انتقاله من غرض إلى غرض

---

١ — طليح أسفار الذى أعيته الأسفار (يعنى الناقة) التى لم تترك الأسفار منها فى جسد ضامر لكثرة تنقلها وارتحالها .

٢ — أقوت خلت .

٣ — وانم القتود على عيدانة : ضم عيدان الرحل على ناقة تشبه العير .

إنما يلبى حاجة التقليد المفروض على بنية القصيدة القديمة أكثر من تلبيتة لحاجة فى نفسه يريدأن يفرغ منها أويشفيها . ومن هنا ثارت المناقضات حول الانتقال المبتور بين أقسام القصيدة القديمة وأسبابه ، ومن هنا أيضا أفسحت القصيدة القديمة المجال امام النقد الحديث الكلام عن تمزق أوصال القصيدة، وتفكك أقسامها. وعلى الرغم من أن الانتقال إلى الناقة فى القصيدة القديمة كان نوعا من التفريج من إصر الخيبة التى انتابت الشاعر عندما وقف على الديار الخاوية، وعلى الرغم من أن بعض القصائد القديمة قد أفصحت عن هـذه الحقيقة على نحو مافعل الحارث بن حلزة اليشكرى، عندما ذكر أن ركوبه لناقته هو سبيله التعزية عن فجيعته فى صاحبته والتسلية عن همومه بفقدانها إذيقول:

غير أنى قد أستعين على الهم إذا خف بالثوى النجاء (١)
بزفوف كأنها هقلة أم رئال دوية سقفاء (٢)

نقول على الرغم من أن الانتقال من الغزل إلى الناقة فى القصيدة القديمة قد كان أمرا تدعو إليه طبيعة الأشياء، فالشاعر نفسه راكب ومرتحل ومار بالديار وعابر ، والرحلة نفسها بعد الوقوف على الديار أمر مفروغ منه فهى السبيل الوحيد للتعزية والتسرية عما أصاب الشاعر من هموم .

نقول على الرغم من هـذه الحقائق التى قد تفسر لنا الأسباب التى دعت

---

١ — الثوى المقيم . النجاء المسرعة فى السير .

٢ — الزفوف النعامة السريعة، الهقلة: النعامة الرأل ولد النعامة . والدوى المنسوب الى الدو وهو المفازة. سقفاء عالية .

إلى الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة فإن الشعراء كانوا كثيرا ما ينتقلون إلى الناقة بطريقة مبتورة ومفاجئة . وقد يعزى بعض هذا الانتقال المفاجىء المبتور من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشاعر القديم الاسترسال فى الحنين والبكاء على الحبيبة ، وإذا كان البدوى فى الجاهلية يعد ذلك ضربا من الجهل وسفها من الرأى لايليقان به ، وحتى إذا كان لابد من الوقوف على الديار والبكاء عليها والحنين إلى أصحابها فلا ينبغى أن يصرف ذلك الشاعر عن هدفه الأصل الذى هو السعى نحو المجد ، وحث الخطى فى طريق الحياة بصبر وعزم . ومن أجل هذا يمكننا أن نفهم لماذا قطع النابغة الغزل فى معلوقته وانتقل منه سريعا إلى ناقته فى بيته الذى أشرنا إليه سابقا والذى يقول فيه :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع لـــه   وانم القتود على عيرانة أجــــد

وعلى ضوء هذا يمكننا كذلك أن نفهم بيت الأعشى :

أرى سفها بالمرء تعليق لبـــه   بغانية خـــود متى تدن تبعد

واصل هـذا أيضا هو الذى دفع الأعشى إلى أن يخاطب صاحبته سمية التى رحلت غاضبة من غير عذر تبديه على هذا النحو الصارم فى قوله :

رحلت سمية غـدوة أجمـــالها   غضبى عليك ، فما تقول بدا لها
هـذا النهار بـدا لها من همها   ما بالهـــا بالليل زال زوالهـــا
سفها ، وما تـدرى سمية ويحها   أن رب غانية صرمت وصالها

ومع ذلك ، فنحن مع تقديرنا وفهمنا للأسباب التى جعلت وصف الناقة

يأتى من حيث ترتيب أجزاء القصيدة بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، ومع إدراكنا للأسباب التى قد يعزى إليها الانتقال المفاجىء أوالمبتور من المقطع الغزالى إلى وصف الناقة، فإننا نرى ضرورة الإشارة إلى أن معلقة لبيد قد استطاعت أكثر من غيرها أن تهيئ للانتقال من الغزل إلى وصف الناقة بطريقة جعلتنا لانحس بالفجوة التى كثيرا ما اعترضت القارىء وهو يتابع القراءة فى القصيدة القديمة متنقلا فيها من غرض إلى غرض

فها هو لبيد بعد أن عقد العزم على قطع علاقته بنوار يجد كل شىء يدعوه إلى ركوب ناقته والانتقال بها حيث يشاء . وما دامت نوار قد أعرضت عنه فلا أقل من أن يقابلها إعراضا بإعراض . وكيف لا، وهو أكثر منها قدرة وأمضى عزما وأقوى على مواجهة الواقع فى عزم وتصميم .

أو لم تكن تدرى نوار بأننى وصال عقد حبائل جذامها

هل هناك غير الناقة وسيلة لوصل الحبائل أو قطعها ، فليركب إذن ناقته وليمض بها ضاربا صفحا عن الماضى ، متخطيا كل ما يحول دون انطلاقه .

وهنا نأتى إلى القسم الثانى من معلقة لبيد حيث يجد القارىء نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاعا ، وأشدها تأثيرا بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز ، والاستعانة باللغة وعناصرها فى خلق جو نفسى محدد، بحيث يجد القارىء نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للمقطعة . ويحس القارىء أن جوا أو عالما نفسيا خاصا يريد أن يفرض نفسه عليه ، فلا يملك إلا أن يتبعه مستمتعا به مشدودا إليه . بل إن القارىء لينهم

نفسه بالتقصير ، وهو محق فى هذا الاتهام ، لو أنه وقف أمام هــــذه القوى الإيحائية موقف القارىء الذى يكتفى بالنظرة العابرة أو السطحية ، والذى يقف فى قراءته الشعر عند المعنى المباشر أو القريب . فــــلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصهباء التى خف مع الجنوب جهامها ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية أو ما يشابهها لجاز فى هذه الحالة أن نهتم فى قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها من علاقات شكلية بين المشبه والمشبه به . ولقلنا إن هدف لبيد هو تشبيه سرعة سير ناقته بسرعة السحابة الحمراء التى أسقطت ماءها فهى أخف وأسرع ذهابا وحركة من غيرها . ولكن الشاعر لم يهدأ فى تصويره لناقته أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة، بل جاوزها إلى خلق عالم خاص تآزرت فى تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسهل على القارىء مع شىء من إمعان النظر أن يحققه ويمسك به .

من أجل هـذا أبحنا لأنفسنا أن نتخذ فى تفسيرنا لهذا الشعر منهجا آخر غير المنهج الذى اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه . فهم يكتفون فى شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهرى القريب ، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هــــذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هـذه الحدود القريبة الجزئية ، أما إذا كان فى القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفى فى قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدى وحده .

وإذا كان المنهج الذى اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور مجتمعة ، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهرى

فما ذلك رغبة منا فى اقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذى ندرسه، وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها فى التصوير هو الذى يملى علينا هذا المنهج أو ذاك . وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور فى هذه القصيدة من هذا النوع الذى يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث ، فمن الجائز أن نلتقى بكثير من الصور التى لا تحتمل فى تأويلها غير المعنى القريب ، عندئذ يكون من التعسف أن نذهب فى تأويلها إلى أبعد مما تحتمل. ومرد الأمر دائمـــا السياق بين أيدينا وطريقته فى التصوير .

ودليلنا على ذلك أننا فى مواجهة هذا القسم من المعلقة نجد الشاعر قد صور ناقته فى صور ثلاث : الأولى منها من هـــذا النوع التقريرى الذى يقف عند حدود المشاكلـــة والمشابهة بين طرفى التشبيه ،ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسى خاص . مـن أجل هـــذا جاء تفسيرنا لها محدودا بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات . تلك هى تشبيه الناقة بالسحابة الحمراء التى خف مع الجنوب جهامها . فكان كل ما يريده الشاعر من هذه الصورة هو تشبيه سرعة الناقة فى سيرها بسرعة السحابة الحمراء التى أسقطت ماءها فأصبحت بذلك أخف وأسرع من غيرها . ولكننا عندما ننتقل إلى الصورة الثانية التى يصور فيها لبيد ناقته بالأتان الوحشية فإننـا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة التى يعمل على إشاعة جو نفسى خاص . وكذلك الحـــال فى الصورة التى يصور فيهـا لبيـــد ناقته بالبقرة المسبوعة التى أكل السبع ولدها والتى تكشف لنـــا عن قصة من قصص الصراع الدامية فى مجابهة تحديات الحياة والطبيعة ومحاولة التغلب عليها . وطبيعى أن يكون منهجنـا فى دراسة الصورتين الأخيرتين غير منهجنـا فى دراسة الصورة الأولى ، وإلا فإننا نكون قـــد أفقدنا ما فى ألفاظ الصورتين

الأخيرتين من إيحاءات رمزية . هـذا فضلا عما تتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تحجبنا عن الحقيقة ،أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلى قد يكون له دوره فى إبراز اللاوعى الفردى أو الجماعى للشعر الذى ندرسه، على نحو ما رأينا فى صورة الدار وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة .

والآن فلنتتبع أجزاء الصورة الثانية من صور الناقة ، ولنحاول إدراك الجو العام الذى تنطوى عليه .

لقد بدأ لبيد بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا ثم أتبع هـذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أتانا وحشية قد حملت من فحل شديد الغيرة عليها ، يلازمها أينما تذهب ، يطارد عنها الفحول التى تهاجمها ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة . فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غير لونه وأحاله إلى جسد مقشور من كثرة العض والكدم .

على أن هـذه المعركة التى دارت بين هـذا الفحل وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالأتان . فقـد حرص على أن ينأى بها بعيدا عن الأماكن التى تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى ، فيرتفع بها فوق الآكام والصخور ، وقد زاده شغفا بها وغيرة عليها ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه وهى تجتاز هـذه المرحلة بين الحمل والوحام وقد كانت من قبل سمحة طيعة . بعث هذا كله الشك فى قلب الحمار فاعتلى بها مكانا مرتفعا حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عداه أن يكون مستترا أو مختفيا بأعلام الطريق من الصيادين ، وحتى يجنب أتانه التعرض لأى خطر او إصابة ، وحتى يكونا معا

منعزلين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لها .

وتظل الأتان وفحلها فوق هـذه الربوات المرتفعة المعشبة سعيدين بهذه العزلة وبما يطعمان من نبات رطب ، وتمضى شهور الشتاء الستة وهما على هـذه الحال من السعادة يكفيهما الرطب من النباتات عن طلب الماء ، فلم يكن بهما حاجة إليه . حتى إذا انقضت شهور الشتاء الستة وحل الصيف ، وتحركت رياحه الحارة . وأصاب الشوك حوافر الأتان وفحلها لم يكن هناك مفر من التفكير فى الماء ، فقد أصبح الآن ضرورة لا مناص منها . ويتشاور الأتان وفحلها فى الأمر ويطول تشاورهما ولكنهما لا يلبثان أن ينتهيا فى تفكيرهما إلى رأى محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثا عن مورد ماء .

وتدب فيهما دفعة الحياة من جديد . وتتملكهما إرادة واحدة . ويندفعان فى سرعة الريح ، يتجاذبان معا فى عدوهما نحو المـاء غبارا كثيفا ممتدا كأنه ثوب ، أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا ، وخالط بها من الحطب الغض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد . على أن سعى الأتان وفحلها نحو المـاء لم يصرفهما عن الحب فهما ما يزالان على ماهما عليه من مودة ورحمة ، ولم يفت حرص الفحل على أتانه وخوفه عليها حتى أثناء العدو . فهو حريص على أن تظـل الأتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعها إلى الأمام خشية أن تتراخى عنه فيفقدها . وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذى يريدان ، إلا أنهما فى اندفاعهما نحو الماء ولهفتهما عليه يمضيان فى هـذا النهر حتى ينتهيا فيه إلى عين ممتلئة بالمـاء فيشقاها فرحين بهـا ، وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور . على أن بعض هذا القصب قد أمالته الرياح وصرعته ، أما بعضه الآخر فما يزال قائما .

أو ملمع وسقت لأحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها (١)

يعلو بها حدب الإكام مسحج قد رابه عصيانها ووحامها (٢)

بأحزة الثلبوت يربأ فوقها قفر المراقب خوفها أرآمها (٣)

حتى إذا سلخا جمادى ستة جزءا فطال صيامه وصيامها (٤)

رجعا بأمرهما إلى ذي مرة حصد . ونجح صريمة إبرامها (٥)

ورمى دوابرها السفا وتهيجت ريح المصايف سومها وسهامها (٦)

فتنازعا سبطا يطير ظلاله كدخان مشعلة يشب ضرامها (٧)

مشمولة غلثت بنابت عرفج كدخان نار ساطع أسنامها (٨)

فمضى وقدمها وكانت عادة منه إذا هي عردت إقدامها (٩)

---

(١) ألمت الأتان : أشرف طبيها باللبن ، وسقت : حملت ، الأحقب : العير ، لاحه : غير لون جلده .

(٢) حدب الأكام : ما احدودب من الصخور ، المسحج الخدش العنيف .

(٣) الأحزة : جمع حزيز وهو مثل القف ، والثلبوت : موضع بعينه ، ربأت القوم : كنت ربيئة لهم ، القفر : الخالي ، المراقب : الموضع الذي يقوم عليه الرقيب ، الأرآم : أعلام الطريق .

(٤) جمادى : اسم للشتاء سمى به لجمود الماء فيه ، جزءا : صاما

(٥) المرة : القوة ، الحصد المحكم ، والصريمة : العزيمة

(٦) الدوابر : مآخير الحوافر ، السفا : الشوك ، السوم والسهام : شدة الحر .

(٧) تنازعا : تجاذبا ، السبط : الممتد الطويل .

(٨) مشمولة : هبت عليها ريح الشمال ، غلثت : خلطت ، العرفج : ضرب من الشجر ، الأسنام : جمع سنام .

(٩) التعريد : التأخر والجبن .

فتوسطا عرض السرى وصدعا مسجورة متجاورا قلامها(١)
محفوفة وسط اليراع يظلها منه مصرع غابة وقيامها(٢)

وبهذه الأبيات الأحد عشر تنتهى الصورة الثانية لوصف الناقة . وما نظن أن أحدا ممن يقرأ هذه الأبيات بقادر على أن ينصف الشعر القديم ويعطيه حقه مالم يقف عند هذه الصورة المتكاملة الاجزاء ويسأل نفسه : أجاءت قصة الأتان هذه التى رواها علينا لبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التى جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجى لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل وما كان بينها وبين فحلها من علاقة حية ، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد فى القصة كلها من معانى الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة ؟ وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على السير والجرى أشبه بهذه الأتان وفحلها ؟ ألسنا نتجنى كثيرا على الشاعر وصوره إذا عاملنا هذه المقطعة الكاملة معاملتنا لصورة تقريرية مكونة من مشبه ومشبه به على نحو ما عاملنا به الصورة الأولى التى صور فيها لبيد ناقته بالسحابة الصهباء ؟ لا شك فى أننا حينما نذهب هذا المذهب فى تفسيرنا لهذه الأبيات ، نغمط هذا الشعر الكثير من حقه علينا . وغنى عن البيان أن الصورة التى تكتفى بمجرد المقابلة بين طرفى التشبيه فى بيت واحد غير الصورة التى تنأى عن الشىء وشبيهه وتخرج إلى آفاق أرحب ، وتنقل القارىء إلى أجواء نفسية غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نتأمل الابعاد

---

(١) العرض : الناحية ، السرى : النهر الصغير ، والتصديع : التشقيق ، مسجورة : عين مملوءة ماء .

(٢) اليراع : القصب ، والغابة . الأجمة ، والمصرع : المصروع .

الأخرى غير المباشرة التي تعمل الكلمات على إبرازها وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوي وراء هذه الكلمات من إحساس موحد .

إذا اقتنعنا بهذه المقدمات فسيكون من الخطأ الفاحش أن ننتهي في شرحنا لهذه الأبيات عند الحدود التي وقف عندها المفسرون السابقون الذين لم يروا فيها غير تشبيه ناقة لبيد بالسرعة والقدرة . وأنها إذا أطلقت ساقيها للريح فستكون في سرعتها كهذه الأتان وفحلها عندما أطلقا كالسهم الخاطف بحثا عن غدير ماء .

كلا إننا هنا أمام أتان حامل ، وفي هذا رمز للحياة والخصوبة والنماء والميلاد . ثم إننا هنا أمام علاقة حية بين أتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع . ويستنفدان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما وتقاوم إرادتها الحية كل ما يعترض طريقها من صعاب وعقبات . ثم يظفران في النهاية بالحياة بعد أن ينتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة . وإلا فما الذي يدعو الشاعر إلى تشبيه ناقته بأتان حامل ؟ وما قيمة الحمل هنا وما مفهومه ؟ ثم ما الذي يدعوه إلى اتخاذ الأتان وفحلها محورا للقصة كلها ؟ ثم لماذا أو قفهما هذه المواقف بعينها : يقيمان معا ستة شهور يرعيان الرطب من النبات ويتعاونان على تجنب المخاطر ، ويفكران بعد انقضاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا هما مكثا في مكانهما جامدين لا يسعيان ؟ أليس في هذا كله ما يلفت الذهن إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيحاءات ؟ ثم بقي أن نسأل أنفسنا ما علاقة هذا كله بوصف الناقة ؟ بل وما علاقة هذا كله بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ؟ ثم كيف استطاع وصف الناقة أن يرتبط على نحو ما بما ساد في وصف الدار من مشاعر ، وبما سيقرله الشاعر عن نفسه في القسم الأخير من القصيدة ؟.

هذه وتلك أسئلة ينبغى أن تدخل فى اعتبار الناقد ، نؤجل الإجابة عليها حتى ننتهى من تحليل القصيدة جميعها ، فما زال أمامنا الكثير الذى يحتاج إلى تفسير . ومن ثم فقد وجب أن نؤجل الاجابة عن علاقة هذه الاجزاء بالاجزاء الأخرى حتى ننتهى من تحليل القصيدة كاملة .

ولا يكتفى لبيد فى وصف ناقته بهذا القسم الذى صور فيه ناقته بالاتان الوحشية والذى احتل من القصيدة أحد عشر بيتا ، بل اتبعه بقسم ثان يصف فيه ناقته بالبقرة المسبوعة التى أكل السبع ولدها . وسنرى من تحليلنا لهذا القسم أن ليس ثمة تناقض بينه وبين القسم الأول كما زعم صديقنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر المسرح » عندما قرر أن القارىء مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفى وانعدام الوحدة الشعورية بينهما (١) .

على أن الذى دفع الدكتور بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها . ولم يسلك المنهج الذى يكشف له عن الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة . كما أنه لم يحاول وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة القديمة أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلى كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تعبير عن اللاوعى الجماعى . وما تنطوى عليه صوره من إيحاء بنوافع الصراع الذى يجابهه إنسان هذا العصر . ونحن مع إدراكنا بأن وحدة الصراع أو وحدة الشعر شيء ووحدة الصورة العضوية شيء آخر إلا أن دراسة الشعر الجاهلى وإدراك اتجاهاته ، وما قد تنطوى عليه صوره من رموز مسائل تعين الباحث من غير شك على دراسته للقصيدة القديمة وتلقى كثيرا من الضوء على ما قد يبدو غامضا أو متناقضا .

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨ ، ٩

فالدكتور بدوى يرى أن التناقض قائم بين الصورتين صـــورة الأتان الوحشية وصورة البقرة المسبوعة . وقد أتاه هـذا الإحساس من أن صورة الأتان الوحشية تنبض بالأمل وتفيض بالإشراق والبهجة بينما تثير صـــورة البقرة المسبوعة جوا حزينا كئيبا يشتد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة . وهـذا صحيح إلا أننـا عنـدما نقف فى تحليلنا للصورتين عنـــد إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر . فعلى الرغم من أن الصـورة الأولى تختلف عن الصورة الثانية فى الظلال والأدوات والألوان ، وعلى الرغم من أن فى الأولى فرحة بالحياة وإنتصارا على تحدياتها ، وأن فى الثانية إحساســا بوحشة الحياة وقـوتها وجزعا من فداحة الموت وفظاعته ، فإن فى الصورتين معا هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت . وعاطفة الصراع هذه من أجل الحياة هى الجانب المشترك فى الصورتين وهى الغاية التى تهـــدف إليها المقطعتان ، بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة كما سنرى . ولو كنا نعالج القصيدة على النحو الذى ينظر للعمل الفنى نظرة كلية لما وجدنا على الإطلاق أى تناقض بين معانى الحيـاة والخصوبة واللذة التى تســود المقطعة الأولى لوصف الناقة ، وبين معـانى الأسى والوحشة والدفاع عن النفس التى تسود المقطعة الثانية، طالما كانت العاطفتان معا تمثـــلان موقفـــا واحدا يقفه الشاعر مـن الوجود . وطالما كانت كل عاطفة منها تكمل الأخـــرى ويكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشىء واحد . وكما تتحقق الوحـــدة فى العمل الفنى من التطابق بين العواطف فإنها تتحقق كذلك مـن التباين والتقابل . ومن القصائد ما يمكن أن ينشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومـــة والصراع . ولكن البناء الكامل هو الذى يستطيع أن يبلغ بهذه المواد المتصارعة

المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل فى النهاية إلى العمــــل الذى تنصهر فيه جميع الأجزاء وتعطى فى النهـــاية أثراً واحـــداً لا أثرين . ومن ثم، فليس يفزعنا أن نجد تناقضا بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائما بين هذه المتناقضات . بل إن من النقاد المحدثين من يعتقد أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض [١] ذلك لأن التوازن بين الدوافع المضادة الذى هو فى رأى ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى يعمل على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود.

والآن فلننهض إلى مقطعه البقرة المسبوعة التى تمثل القسم الثانى من وصف الناقة لنرى إلى أى حد إستطاع هذا القسم أن يلتحم مع سابقه . وأن ينصهر مع سائر الأجزاء فيعطى أثرا كليا واحدا يتماشى مع ما يسود القصيـــدة كلها من إحساس .

ينقلنا لبيد من صورة الأتان الوحشية إلى صورة البقرة المسبـــوعة ببيت من الشعر يؤكد فيه أننا أمام ناقة واحدة لا ناقتين على الرغم من تغير الصورة وذلك حين يقول عقب إنتهائه من صورة الأتان الوحشية :

أفتلك أم وحشية مسبوعة   خذلت وهادية الصوار قوامها [٢]

فى الاستفهام الذى يطالعنا فى أول البيت دليل على أن ما أضفته الصــــورة الأولى على ناقته من المعانى لم يكفه ، ولم يبلغ عنده ما يريد . فما تزال الصورة بقية ، وما يزال فى النفس من المشـــاعر الدفينة ما يحتاج إلى الإفصـــاح

١ ـ فن الشعر ص ٢١٠ ، مبادىء النقد الأدبى ص ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢

٢ ـ المسبوعة : التى أصابها السبع بافتراس ولدها ، خذلت : تركت ولدهـا ولحقت بالقطيـــع ، الهادية : المقدمة ، الصوار : القطيـــع من بقر الوحش.

فإذا كانت ناقتي تشبه الأتان التي صورت لك من أمرها ما صورت ، فإنها كذلك تشبه البقرة المسبوعة التي افترس السبع ولدها حين خذلته وتركته وراءها وأسرعت لتلحق بمقدمة القطيع وترعى مع صواحبها من البقر .

وهكذا ترى أن البيت الشعرى الذى وصل بين المقطعين يصرح بأن لدى الشاعر المزيد من الصور يريد أن يضيفها إلى ما سبق ، وأن ما مضى من الكلام لم يستوعب كل ما لديه ، حتى لكأنه يطالب القارىء أن يتأنى قليلا فما زال للكلام بقية .

وما كادت هذه البقرة تمضى فى طريقها مع القطيع ترعى مع صديقاتها حتى اكتشفت أنها خذلت ولدها فعادت لتبحث عنه ، وأخذت تقطع المكان كله تروح فيه وتجىء ، وترسل صيحاتها هنا وهناك منادية على ولدها ، فتذهب صيحاتها سدى . فكم طافت ، وكم نادت ، وكم أطلقت من صيحات ولكن ولدها كان قد لقى مصرعه ، ولم يبق منه غير جثة ملقاة على الأرض قد عفرها التراب وأحال لونها الأبيض إلى لون رمادى ، وتجاذبت أشلاءها وبقاياها ذئاب مدربة على الصيد قادرة على الفتك بفريستها والنيل منها . فما كادت تغفل البقرة عن ولدها لحظة حتى اهتبلت الذئاب هذه الفرصة فانقضت على وحيدها فأهلكته .

ولكى يزيد الشاعر من إحساسنا بوقع المأساة وفظاعتها أضاف تلك الإضافة البارعة حين جعل الكارثة تقع بتدبير من قدر محتوم لا يملك أحد لدفعها ولا ردا ، وحين جعلها تقع فى لحظة غفلة قصيرة كانت البقرة فيها مشغولة عن ولدها ، وحين أشار إلى عجز أية قوة عن دفع الموت بقوله :

« إن المنايا لاتطيش سهامها » قاصدا أن يثير فينا الإحساس بفظاعة المأساة التى لم يكن ثمة سبيل إلى الفرار منها أو تجنبها .

خنساء ضيعت الفرير فلم يرم عرض الشقائق طوفها وبغامها (١)
لمعفر قهد تنازع شلوه غبس كواسب لايمن طعامها (٢)
صادفن منها غرة فأصبتها إن المنايا لاتطيش سهامها (٣)

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع اللحظات التى عاشتها البقرة بعد فجيعتها . وإذا كل لحظة تمثل حلقة فى سلسلة من العذاب والكفاح والشعور بالوحشة والظلمة . فقد كانت ليلة رهيبة حقا تلك التى قضتها البقرة عقب موت ولدها ، ليلة تعاونت فيها مظاهر الطبيعة على إشاعة هذا الجو الحزين ، وشاركت فى إسدال سحب من الهموم انتشرت فى الجو كله فأكسبته ظلالا حالكة . ولقد نجحت كلمات الشاعر وصوره فى الإيحاء بهذا كله اللهم إلا إذا استثنينا شطرا واحدا من بيت لم يراع الشاعر فى كلماته ما ينبغى للجو الحزين الذى أشاعته المقطعة كلها . فعندما صور الشاعر الليلة التى باتتها البقرة عقب مصرع ولدها بأنها ليلة مظلمة كثيبة مكفهرة قد تراكمت فيها السحب ولم ينقطع عنها المطر ، ما كان يليق به أن يصف هذا المطر بأنه مطر ترتوى الخمائل منه . ولا يخفى أن ذكر الرى أو الارتواء ، وذكر الخمائل أيضا أمر يتنافى مع الجو العام

---

١ — الخنس : تأخر فى الأرنبة والفرير : ولد البقرة الوحشية
والبغام : صوت رقيق
٢ — العفر والتعفير : الإلقاء على العفر وهو أديم الأرض . والقهد : الأبيض
والتنازع : التجاذب الغبس الكواسب : الذئاب الرمادية اللون التى لاينقطع طعامها
٣ — لاتطيش : لاتنحرف

الذى يسود المقطعة كلهـــا ، الأمر الذى قد ينقلنا من الظلال الحزينة إلى ظـلال أخرى بهيجة ولقد كنا فى غنى عـــن تعقيبه عـــلى المطر بأنه مصدر الرى ، وكان الأولى بالشاعـر أن يستمر فى تصوير الليلة الحـــزينة بأنغـام وألوان لا تخالطها أى ومضة من الضياء أو الإشراق. فلو أن الشاعر حـذف الشطر الثانى من البيت الذى يقول فيه :

باتت وأسبل واكف من ديمة ... يروى الخمائل دائما تسجامها (١)

ومضى مباشرة فى تصويره للآلام التى عانتها البقرة من هذه الأمطار المتلاحقة التى لم تنقطع طول الليل ، والتى تساقطت بكل ثقلها وبرودتها على ظهر البقـرة ، لو أن الشاعر مضى إلى تصوير هذه الآلام مباشرة ، ولم يصف المطـــر بكلمة « يروى الخمائل دائما تسجامها» لكان ذلك أليق بالسياق العام وأجدى فى التركيز على إشاعة الإحساس بالفجيعة التى تعانيها البقرة .

على أن الشاعر قد بادر فألحق بالبيت السابق بيتا أعاد إلينا ما كنا فيـه مـن إحساس بالظلمة وذلك عندما قال :

يعلو طريقة متنها متـــواتر ... فى ليلة كفـــر النجوم غمامها (٢)

فقد نفى هذا البيت عن تلك الليلة كل مصدر من مصادر البهجة حين صورها بأنها ليلة قد أسدلت فيها الظلمـــة حجبا كثيفة لا تسمح ببصيص واحد مـن

---

١ ـ الواكف : المطر الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة

٢ ـ طريقة المتن : الخط من ذنبها إلى عنقها ـ كفر : غطى

المتواتر : المطر المتواصل

النور ، هذا فضلا عما فى صورة المطر المتواتر الذى ينصب على ظهر البقرة من دلالة على أن كل ما فى الطبيعة كان قاسياً ، وهكذا لم تكن الليلة إلا إنعكاسا لما فى أعماق البقرة من ظلمة وسواد .

ثم انظر بعد ذلك إلى موقف البقرة من تلك الليلة القاسية المدلهمة : لقد أخذت تبحث لها عن مكان تحتمى فيه من هذا المطر ، فلم تجد من سبيل إلا أن تدخل فى جوف شجرة ، ولكن أى شجرة تلك ؟ لقد كانت شجرة تقلصت أغصانها وانكمشت من شدة البرد ، بل لقد كانت شجرة منبوذة عن سائر الشجر ، قد انتحت مكانا قصيا فهى قابعة تكاد تتجمد فى عروقها الدماء من شدة البرد ، تحس بالوحدة والوحشة بعيداً عن رفيقاتها من الشجر . وها هى كثبان الرمال التى تحيط بها من كل جانب تشترك هى الأخرى فى الإحساس بفظاعة الموقف ، بل إن العدوى التى سرت من البقرة إلى الشجرة تسرى بدورها إلى كثبان الرمال التى لا تقوى على التماسك فتنهار وتتساقط .

تجتاف أصلا قالصا متنبذا   بعجوب أنقاء يميل هيامها (١)

فانظر كيف استطاع الشاعر فى بيت واحد كهذا أن يجمع كل هذه العناصر الإيحائية وكيف أمكنه أن يخلع على كل شىء يحيط بالبقرة من شجر وأغصان ورمال معانى الجمود والبرودة والتقلص والنبذ والانهيار . ثم أليست هذه المعانى كلها رموزا لما تعانى منه البقرة فى مأساتها تلك .

---

١ — الاجتياف : الدخول فى جوف الشىء   التنبذ : التنحى
عجوب أنقاء : أصول كثبان الرمال   الهيام : ما لا يتماسك من الرمال

ثم ما كان أغنانا عن هـذا البيت الذى جـاء عقب البيت السابق والذى أراد به الشاعر تصوير البقرة وهى تقف وحيدة فى هـــذا الظلام بعيدة عن رفيقاتها بالدرة أو بالجمانة البحرية التى انفصلت من عقدها فهى منفردة لا تستقر. ما كان أغنانا ونحن فى قمة الانفعال بما تعانيه البقرة من مشاعر الانهيار هـذه أن نجعلها مضيئة فى وجه الظلام ، ومنيرة كالدرة ، فقد يؤثر هذا كله فى خيط الانفعال المتصل والذى يسود المقطعة كلها فيصاب بالتمزق أو التقطع وذلك حين يقول :

وتضىء فى وجه الظلام منيرة كجمانة البحرى سل نظامها (١)

وحشر مثل هذا البيت بين مجمـــوعة من الأبيات تناقضه كلية من شأنه ان يقف كالصخرة فى طريق دفعة الانفعال السائدة التى تغمر المقطعة كلهـــا . نعم لم يكن بنا حاجة إلى هذا البيت ، كما لم يكن بالشاعر حاجة إليه . وكان الأولى به أن يمضى فى سبيله كما كان . والدليل على أن ليس لهـــذا البيت موضع هنا أن الشاعر يعود بعده مباشرة إلى السيل العاطفى الذى كان يتدفق غامراً كل شىء بمياهه . فبعد أن صور الناقة فى تلك الليلة الرهيبة عاد ليتتبع خطاها فى براعة عندما أسفر الصبح . فإذا ما انكشف الظلام وانحسر لم يزدها طلوع النهار إلا أسى ولوعة . وإذا خطواتها على الـــثرى خطوات مهزومة مقهورة لا تكاد تمشى حتى تتعثر ، لا تساعدها قوائمهـــا على حملها ، وإن حملتهـا فهى تنزلق بهـــا على أرض هشة ورمال لا تتماسك لكثرة ما أصابها من المطر ليلا .

---

١ - وجه الظلام : أوله . الجمان والجمانة : درة مصوغة من الفضة

حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت   بكرت تزل عن الثرى أزلامها (١)

وفى هـذا البيت عودة إلى موجة الانفعال السائدة فى المقطعة وامتداد لها . ثم يواصل الشاعر التعبير عن جزع البقرة التى لم ينقطع حنينها لولدها ولهفتها عليه ، فهى منهمكة فى الجزع والضجر ، تروح وتجىء فى هـذا المكان لا تفارقه سبعة أيام بلياليها ، لا يرقأ لها جفن ولا تهـدأ لها ثائرة . حتى إذا يئست من اللقاء بولدهـا أخلق ضرعها الذى كان مناشا لبنا فصار إلى الجفاف بانقطـاع ولدها عنه . ثم يضيف الشاعر هذه الإضافة الرائعة التى استطاعت بإيحائها أن تملأ القـلوب شجنا . وذلك عندما أراد أن يلفت الانتبـاه فى الشطر الثانى من البيت إلى أن الذى أبلى ضرع البقرة وأصابه بالجفاف وانقطـاع اللبن لم يكن الإرضاع أو الفطام ، فهى لم ترضع ولم تفطم وإنما فقدانها لولدها وانقطاع أملها فى لقائه هو الذى أبلى ضرعها :

حتى إذا يئست وأسحق حالق   لم يبله إرضاعها وفطـامها (٢)

على أن سلسلة التحـديات التى تواجهها البقرة لم تشأ أن تنتهى عند هـذا الحـد ، فلم يزل أمامها شوط آخر تقطعه فى نضال مع الحيـاة والطبيعة ، وما يزال فى جعبة القدر من السهام ما يهدد أمن هـذه البقرة ، ويحتاج منها إلى مزيد من القـوة حتى تنهض من كبوتها وتقف على قـدميها وتمضى فى الطريق طريق الحياة بعزم جديد .

فمـا كادت البقرة تنتهى إلى اليأس من لقاء ولدها حتى باغتها وهى فى

(١) الانحسار : الانكشاف . الأزلام : القوائم

(٢) الإسحاق : الإخلاق ـ الحالق : الممتلىء لبناً

خلوتها صوت خفي لإنسان ، فتسمعت إليه البقرة وتيقظت له جميع أحاسيسها وأفزعها هـذا الصوت وإن لم تعلم مصدره أو تتبين حقيقته ، ولكنه يكفى أن يكون صوت إنسان حتى يبعث إليها كل هـذا الرعب . فالإنسان داؤها والإنسان سقامها ، وهـو عدوها الأول الذى لا يفتأ ينتهز الفرص للقضاء عليها واقتناصها . ومن هنا غدت البقرة فزعة قـد شل الفزع حركتها فهى لا تستطيع أن تتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف ، إلى اليمين أو إلى اليسار لأنها فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية ، ولأنها لا تعلم موضع الخطر ، ولا من أين يأتيها الموت أمن أمام أم من خلف؟ من أجل ذلك بقيت فى مكانها جامدة لا تتحرك .

فتوجست رز الأنيس فراعها	عن ظهر غيب ، والأنيس سقامها (١)
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه	مولى المخافة خلفها وأمامها (٢)

على أن البقرة قد أدركت بغريزتها أن هـذه الوقفة الجامدة التى وقفتها لن تنقذها من الخطر الذى يتربص بها . فلم تمض لحظات حتى استجمعت كل ما لديها من إرادة فلم يعـد للخوف أو لليأس مجال ، فأطلقت ساقيها للريح ، وانطلقت فى عدو سريع . عندئذ أطلق الرماة وراءها سهامهم فلما ذهبت هذه السهام أدراج الرياح ، ويئس الرماة من أن ينالوها بسهامهم أطلقوا وراءها كلاب الصيد المسترخية الآذان الضامرة البطون فلحقتها الكلاب ، ولكن البقرة كانت قـد أسرعت إلى الكلاب فطعنتها بقرن كالرمح فى

---

(١) توجست : تسمعت الرز : الصوت . الأنيس والأنس والأناس والناس واحد راعها : أفزعها .

(٢) الفرج : ما بين قوائم الدواب . مولى المخافة : موضعها وصاحبها

حدته وطوله ، وقد أيقنت أنها فى موقف لا يجدى فيه التردد أو الخوف فإنها إن لم تقتل الكلاب قتلها الصياد وكلابه . ولو أنها تراخت أو تأخرت لحظة واحدة لكان هذا التراخى كفيلا بالقضاء عليها . فهاجمت البقرة «كساب» وهى واحدة من تلك الكلاب التى تطاردها وألفت بها صريعة مضرجة بدمائها ، وما كادت الكلبة الثانية تكر على البقرة حتى لقيت هى الأخرى نفس المصير الذى لقيته الكلبة الأولى.

حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا ‏ غضفاً دواجن قافلا أعصامها (١)

فلحقن واعتكرت لها مدرية ‏ كالسمهرية حدها وتمامها (٢)

لتذودهن وأيقنت إن لم تزد ‏ أن قد أحم من الحتوف حمامها (٣)

فتقصدت منها كساب فضرجت ‏ بدم وغودر فى المكر سخامها (٤)

وإلى هنا ينتهى القسم الأخير من وصف الناقة . وقد احتل من القصيدة سبعة عشر بيتا . ويهمنا بعد أن وقفنا عند جزئيات هذه القصة وتفاصيلها أن نؤكد أننا أمام تصوير لا يقف فيه البيت الشعرى منفصلا أو مستقلا عن سائر الأبيات، كما لا يمثل فيه البيت الواحد عالما قائما بذاته كما هو الشائع فى كثير من شعرنا العربى التقليدى، وإنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا فى كيان عضوى واحد . وهو إلى حد كبير تصوير قريب من ذلك الذى

---

(١) الغضف من الكلاب : المسترخية الآذان • الدواجن : المعلمات . القافل : اليابس.أعصامها : بطونها

(٢) اعتكر : عطف ،المدرية : طرف قرونها

(٣) الذود : الكف ،أحم : قرب . الحتف : قضاء الموت

(٤) أقصدت : قتلت. كساب : اسم كلبة ،وسخام كذلك

نراه فى شعر القصائد ذات الوحدة العضوية التى يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوى الحى . ورأينا كيف أن قصة البقرة المسبوعة تتدرج فى النمو وتتدافع الموجات العاطفية فيها حتى تبلغ نقطة تجمع واحدة .

وإذا كان فى الإحساس الذى يغمرنا عقب قراءة أبيات البقرة المسبوعة مايناقض الإحساس الذى يغمرنا من قراءة أبيات الأتان الوحشية، فإن هذا التناقض لا يمكن أن ينهض دليلا على تمزق الخيط الواحد الذى يربط بين القصتين أو المقطعتين، ذلك إذا أدركنا أن كلا منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلى للحياة وموقفه منها . فإذا كانت قصة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفسا إنسانية واحدة ،ومن تفاعلهما معا يتحقق الصراع النفسى الذى ينطوى كما قلنا وراء كل صور القصيدة التى بين أيدينا كما ينطوى كذلك وراء كل نواحى النشاط التى يمارسها العربى البدوى وسط عالمه المحفوف بالمخاطر من كل جانب .

من أجل هذا نريد أن نقول للدكتور مصطفى بدوى بأن الوصف هنا وفى هذا النص بالذات، وهو النص الذى اتهمه الدكتور الناقد بانقسام العاطفة فيه وتفتتها وضياعها (١) نريد أن نقول له إن الوصف فى هذه المعلقة كما اتضح من تحليلنا السابق لشعر الطلل والناقة ليست الاستعارة والمجاز فيه مجرد مظهر خارجى ، كما أنهما لا يستخدمان بهما هنا لمجرد التزويق والتنميق على حد قوله، وإنما لهما هنا دلالتهما الرمزية والإيحائية ، ومنهما نستطيع أن نستشف

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٧ ، ٨

موقف الشاعر من الحياة ، وأن ندرك كذلك علاقة الأتان الوحشية بالبقرة المسبوعة بالناقة ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلي الذي تنتهي إليه القصيدة .

وإذا تركنا وصف الناقة بتقسيمها إلى ماتلا من أقسام أخرى فلن نخرج عن الإحساس العام المسيطر ، والذي نراه ينمو نموا داخليا متدرجا متنقلا من تصوير الدار الى وصف الناقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه .

وإذا كان الشاعر قد ترك وصف الناقة فهو لم يترك موقفه الذي وقفه من الحياة ، فما يزال هو الرجل الذي يضرب في الأرض بعزيمة ثابتة لا تعرف الهزيمة . وما موقف البقرة المسبوعة التي انتصرت في آخر الامر على كل المعوقات إلا صورة أخرى من موقف الشاعر تجاه الحياة . وانظر إلى الشاعر بعد أن فرغ من وصف ناقته كيف يحدد لنا ملامح تلك الشخصية العربية المعتزة بذاتها القادرة في تصميم على أن تحقق لنفسها أقصى ماتستطيع من انتصارات متخطية كل الحواجز . تلك النفس المتفجرة الزاحفة كجيش بألوية هي التي نراها من خلال تلك الأبيات المليئة بأنغام الحرية والسيادة والبطولة ، والتي تطالعك روحها من خلال كلمات الشاعر التي يوجهها لصاحبته ، والتي اتخذ منها منذ بدء القصيدة محاوراً يحاوره أو رفيقا يخاطبه ، ولا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين يلقي إليه بكل ما في صدره من مشاعر . يقول لبيد بعد أن فرغ من وصف ناقته :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى ... واجتاب أردية السراب إكامها (١)

---

(١) فبتلك : أي بتلك الناقة   اللوامع : لوامع السراب   لبست الأكام أردية السراب

أتضى اللبانة لا أفرط ريبة — أو أن يلوم بحاجة لوامها (١)
أو لم تكن تدرى نوار بأننى — وصال عقد حبائل جذامها (٢)
تراك أمكنة إذا لم أرضها — أو يعتلق بعض النفوس حمامها

ثم يمضى الشاعر بعد هذا فى مخاطبة صاحبته نوار التى قطعت ما بينها وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه ، وهى لا تدرى أنها وإن كانت قد شغلت عنه بالرحلة والانتقال فهو كذلك مشغول عنها بأعماله وبطولاته ، فهذه لياليه يقضيها فى سمر ممتع شهى يلتقى فيها بصفوة من أصدقائه يسمرون معا يشربون الخمر ويستمعون للغناء . على أن هذا السمر ليس وحده المقصود بالأبيات، وإنما المقصود هو ما يطالعنا من ملامح شخصية لبيد أثناء قضاء تلك الليالى التى طالت ولذ فيها اللهو والمنادمة ، إنها شخصية الرجل الكريم الذى إن استقبل ضيفانا لا يدخر جهدا ولا مالا فى سبيل إكرامهم والاحتفاء بهم ، إنه يقدم لهم الخمر ، ولكن أية خمر ؟ الخمر التى امتنعت وعزت وغلت على شاربها ، والتى لم يكن فى مقدور الرجل العادى أن يحصل عليها أو يقتنيها يسعى هو بنفسه فيظفر بما لم يستطع أحد أن يظفر به ، وينال ما لم يكن فى مقدور غيره أن يناله، لا لأنه يدفع فى الخمر ثمنا غاليا فحسب ، ولكن لأن له من القدرة ما تتحطم أمامها القيود :

بل أنت لا تدرين كم من ليلة — طلق لذيذ لهوها وندامها (٣)
قد بت سامرها وغاية تاجر — وافيت إذ رفعت وعز مدامها (٤)

---

(١) اللبانة : الحاجة (٢) الحبائل : العهود
الجذم : القطع (٣) ليلة طلق : ساكنة لا حر بها ولا قر
(٤) الغاية : الراية

أغلى السبـــاء بكل أدكن عاتق   أو جونة قدحت وفض ختامها(١)
بصبوح صـافية وجذب كرينة   بمـوتر تأتاله إبهـــامها(٢)
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة   لأعل منها حــين هب نيامها (٣)

فلو راجعت لغة هذه الأبيات وما انطوى عليـه من مشاعر لاستطعت أن تدرك من عباراتها « بل أنت لاتدرين » وكم من ليلة قد بت ســامرها ، « وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها » إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز بإرادة الانتصار ، ثم السخرية من موقف نوار التى ظنت أنها وحدهاالقــادرة على التسلى والتعزى بالرحلة والانتقال ، وهى لا تعلم كم لدى صاحبها من الطاقات والقدرات . وإذا تركنا هذا إلى ما فى الأبيات من إشـارة مستمرة إلى الذات ومن الحديث عن النفس الذى يتضح من استخدام ضمير المتكلم فى (بت) و (وافيت) ثم فى (أغلى السباء) وفى (بادرت حاجتها) تحس بحاجة الشــاعر إلى شفاء ما فى صدره من حماسة تلتمس من وســائل الأداء اللغوية وعلى الأخص فى تكرار ضمير المتكلم مايتناسب مع موقف الشــاعر الذى يحس بأن صاحبته نوار بحـــاجة إلى أن تعلم ماخفى عليها من حقيقة وهو كثير : منها تلك الصورة التى رسمها للهوه وسمره والتى شـاهدناه فيها شهما كريما يغلى السباء ، ويبذل المال سخيا من أجل إمتـــاع ضيوفه ، تدور عليهم كئوس الخمر ويستمعون إلى أنغام العود ترقصها جارية حسناء . ومنهـــا صورته وهو يمد الموائد للفقراء والمحتاجين عندما يشتد البرد وتهب ريح الشمال . ويشعر الناس

(١) أغلى السباء : اشتريت الخمر غالية. الأدكن:الزق الأدكن-والجونة:السوداء

(٢) الـكرينة : الجارية العوادة . الموتر : العود . تأتاله تعالجه

(٣) بادرت حاجتها الدجاج : بادرت الديوك لحاجتى الى الخمر
لأعل منها : لأشربها مرة بعد أخرى

بالحاجة إلى الدفء ، والجواد هو من استطـــاع فى يوم كهذا أن ينحر للناس الإبل فيجنبهم قسوة البرد وآلام الجوع :

وغداة ريح قد وزعت وقرة　　　قد أصبحت بيد الشمال زمامها (١)

وأيام الشاعر سلسلة من البطولات ، فإذا كان هـــذا شأنه أيام اللهو والسلم حيث يجد الشاعر الوقت الذى يخلو فيه لنفسه ولصحبه ، فإن له أياما أخرى يكرس فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها ، ويجد فى هذا مجالا آخر التقى بجانب هام من الفضائل المحببة . فإذا كنا قد عرفنا الكـــرم مظهراً من مظاهر البطولة فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هذا الشعب، وشرفا يسمو إلى تحقيقه .

من أجل هذا يحس لبيد بالفخر والزهو حين يعرض علينا موقفه وقد دعاه الواجب للدفاع عن قومه كيف يسرع إلى جواده فيمتطيه وقد ارتدى ثيـــاب القتال واستعد للحرب ، وألقى بلجـــام فرسه على عاتقه حتى يصير له بمنزلة الوشاح ، وحتى يظل دائما على أهبة الاستعداد مهيئا لركوب الفرس والانطلاق بها إلى حيث يريد . ولقد أراد أن يكون ربيئة لقومه يكشف لهم عن العدو ويعرف أماكن تجمعه فيعتلى بفرسه جبلا عاليا ، قد تجمع حوله فرق الأعداء وقبائلهم ، وانتشر من جنودهم غبار كثيف أحاط بقمم الجبـــال ، ويظل هكذا فى مكانه هذا لا يبرحه ، يشرف منه على كل ثغرة وكل مكمن ، يعرف تحركات العدو ومخابئه ، ويعطى الإشارة لقومه متى وجد الحاجة الى ذلك . حتى إذا جاء الليل وانحـــدرت الشمس إلى مستقرها وانتشر الظلام

---

(١) القرة والقر : البرد　　وزعت : كففت

ولم يعد به حاجة الى الوقوف فى مكانه هذا ، فقد أسدلت ظلمة الليل ستارها على مواضع المخافة،هبط من فوق التل وهو مايزال ممتطيا فرسه التى انحدرت به رافعة عنقها ، شامخة برأسها فى عزة وكبرياء حتى لكأن عنقها جذع نخلة عالية عجز عن ارتقائها والصعود إليها من يريدون قطع ثمارها .

ويطيب الشاعر أن يوجه انتباهنا إلى فرسه يصفها وقد انطلق بها فى عدو مثل عدو النعام . وهو حين يكلفها هذا العدو إنما يريد أن يعرض عليك صورة الفارس من خلال ما تراه على فرسه من صفات وسمات ، فهى فرس قوية نشيطة متدفقة فى جريها تطارد النعام فتسبقه ، وتقلق رحالتها من شدة الجرى ، ويبتل نحرها وحزامها من العرق ، وترفع عنقها نشاطا وهى تعدو حتى لكأنها تطعن بعنقها فى لجامها، إذا هى أطلقت للريح ساقيها كانت كالحمامة العطشى التى تسابق الريح باحثة عن مورد مـــاء . وإذا كان الشاعر قد ترك الحديث عن نفسه إلى الحديث عن فرسه فهو ما يزال يفخر بنفسه فارسا مغوارا . وما صورة الفرس المتوثبة نشاطا إلا جزءا من صورة الفارس نفسه.

ولقد حميت الحى تحـــمل شكتى   فرط وشاحى إذ غدوت لجامها (١)

فعلوت مرتقبا على ذى هبـــوة   حـرج إلى أعلامهن قتامهـــا (٢)

حتى إذا ألقـت يـدا فى كـــافر   وأجن عورات الثغـور ظلامها (٣)

---

١ ـ الشكة : السلاح   الفرط : الفرس المتقدمة السريعة

٢ ـ المرتقب : المكان المرتفع الذى يقوم عليه الرقيب . الهبوة : الغبرة الحرج : الضيق جداً . القتام : الغبار

٣ ـ الكافر : الليل . وكفر : ستر

أسهلت وانتصبت كجذع منيفة جرداء يحصر دونها جرامها (١)
رفعتها طرد النعام وشله حتى إذا سخنت وخف عظامها (٢)
قلقت رحالتها وأسبل نحرها وابتل من زبد الحميم حزامها (٣)
ترقى وتطعن فى العنان وتنتحى ورد الحمامة إذ أجد حمامها (٤)

ثم ينتقل لبيد بعد ذلك ليعرض علينا موقفا آخر من مواقف البطولة . والبطل الحقيقى عندهم كما قلنا هو من تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء ونكران الذات ، ولكن تحقيق هذه المعانى كلها لا يتم على الوجه السليم ، وفى المجتمع القبلى بالذات إلا إذا كان العمل البطولى معبرا عن إرادة الجماعة ونابعا من طبيعة القيم التى يحددها نظام المجتمع القبلى الذى لم يكن يستطيع الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته . فالفرد فى المجتمع القبلى خلية حية فى بناء عضوى متكامل . ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش ، كما لا يمكن للكيان القبلى أن يحتفظ بحياته وقوته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها الحية عنه . ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذى يتعاون كل أفراده على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص فى مواجهة الطبيعة بكل ما فيها من قسوة وتحد وعنف .

ولبيد هنا إذا كان يفخر بنفسه فهو يفخر بقومه ، وإذا كان يفخر بقومه فإنما يفخر بنفسه . وليس أدل على أن التضامن فى الجماعة ضرورة

---

(١) أسهل : أتى السهل المنيفة : العالية الطويلة الجرداء : القليلة السعف
الجرام : الذى يقطع ثمار النخل ٥ ـ رفعتها طرد النعام ، كلفتها جرى النعام

(٣) الرحالة : شبه سرج يتخذ من جلود الأنعام . أسبل . أمطر . الحميم : العرق

(٤) الانتحاء . الاعتماد

تحتمها طبيعة المجتمع نفسه من هـذه الصورة التى يعرضها علينا لبيد عندما يرى وفودا من القبائل قد تجمعت فى دار من دور الملوك حيث تعقـد المناظرات والندوات يستعرض فيها كل وفد ما لدى قومه من بطولات . ويكون فيها كل وفد مستعدا للتصدى لأى هجوم أو نقد يوجه إليه من الوفود الأخرى . والبطولة فى هـذه المناظرات إنما تتمثل فى قدرة كل وفد على الدفاع عن نفسه أمام عدوه ، وفى مدى براعته فى مجادلة الخصم والانتصار عليه . ومن ثم كانت هذه الندوات أشبه ما تكون بالمعارك ، على أن القتال هنا قتال بالكلمة لا بالسيف، والمقارعة هنا بالحجة والبينة لا بالرماح والنبال : على أن مقارعة الحجة بالحجة بحاجة هى الأخرى إلى رجال أقوياء أشداء قادرين على المنازلة والمفاخرة . من أجل هذا جاء تصوير لبيد لهـذه المناظرات تصويرا أقرب ما يكون إلى تصوير الحرب المادية التى يدخلها المحارب معدا بوسائل الدفاع وأدوات القتال . وهى كذلك نوع من المباراة على الشرف يرجى فيها النصر وتخشى فيها الهزيمة ، ومن لحقته الهزيمة فى شرفه فقد لحقه العار إلى الأبد .

وكثيرة غرباؤها مجهولة   ترجى نوافلها ويخشى ذامها(١)

غلب تشذر بالذحول كأنها   جن البدى رواسيا أقدامها(٢)

أنكرت باطلها وبؤت بحقها   عندى ، ولم يفخر على كرامها(٣)

---

(١) كثيرة غرباؤها : رب دار كثرت غرباؤها . ترجى نوافلها : ترجى عطاياها يخشى ذامها : يخشى عيبها

(٢) الغلب : الغلاظ الأعناق . والتشذر : التهدد . والذحول : الأحقاد

(٣) باء بكذا : أقر بكذا

وانظر إلى البيت الثانى من هذه الأبيات كيف صور رجال هذه الوفود فى تفاخرهم بهذه الصورة المادية حتى لكأنهم يدخلون معركة حربية فهم غلاظ الأعناق يهدد بعضهم بعضا بالأحقاد والثارات . وهم ليسو بشرا بل هم أشباه جن فى ثباتهم للعدو ، وبراعتهم فى الإطاحة بخصومهم . والشاعر يدخل هذه المعركة واثقا من نفسه قادرا كل القدرة على إبطال دعاوى هؤلاء الوفود وإقرار الحق لنفسه . ومن كان هذا شأنه فى أى معركة وتلك همته فلن يغلب وان يهزم . وهكذا تنتهى أبيات هذا الموقف الجديد كما انتهت سابقاتها بالنصر والغلبة وتحقيق السيادة والسيطرة التى هى أبرز الدلائل على قوة الصمود للحياة والتفوق على معاركها.

وإذا تركنا الموقف السابق إلى ما يليه فسنرى الشاعر يعود إلى إكرام الضيف من جديد، ولكن بصورة أدق وأكثر دلالة على إبراز الفضل والتفاخر ببذل العون. فهاهم الجيران والأضياف والغرباء وذوو الحاجة من المساكين والضعفاء، يأتون إلى داره حيث يجدون جفانا كثيرة ممتدة ومملوءة بالمرق والثريد ، ومكللة بقطع اللحم تقدم للفقراء إذا ما تقابلت الرياح وتناوحت واشتد البرق والصقيع، ولقد أفاض الشاعر فى التعبير عن كرمه وسعة باعه فى البذل والإنفاق عندما جعل هذه الجفان لكثرة مرقها كأنها الأنهار تخوض فيها الأيتام والمساكين ثم ينهلون من خيرها . ولا يفوتنا أن نشير كذلك إلى ما تتضمنه أبيات الكرم هذه من شهامة صاحبها الذى لا يدخر وسعا فى اختيار أكرم الذبائح وأنفسها ، لا يبخل بها بل يعمد إليها دون غيرها فينحرها لأضيافه ، فهذه الجزور التى يختارها أصحاب الميسر من دون سائر الإبل ليتراهنوا عليها يدعو هو بالقداح لنحرها للفقراء. وفى هذا ما فيه من شهامة تأبى على الشاعر أن ينحر من الإبل ما يكسبه من

الميسر والقمار . وإنما يدعو بالقداح ليسألها أى أبله يختار لينحرها لأصدقائه وضيفانه ، وهو يفخر هنا بأن ما ينحره إنما هو من حر ماله وليس من مال الغير ، كما أن الذى ينحره من الإبل هى العاقر التى لا تلد لأنها أسمن من غيرها ، والمطفل التى معها ولدها لأنها أنفس من غيرها . وهكذا يدفعنا لبيد مرة أخرى إلى قمة من قمم الشرف والسيادة عندما يعرض علينا صورة هذه الوفود الكثيرة التى تزدحم على داره واجدة ما لا تجده من الخير والرخاء حتى لكأنهم حين نزلوا بيته قد نزلوا واديا خصيبا لا يمتنع عنه الرزق ولا ينقطع عنه الرخاء .

وجزور أيسار دعوت لحتفها ... بمغالق متشابه أجسامها(١)

أدعو بهن لعاقر أو مطفل ... بذلت لجيران الجميع لحامها (٢)

فالضيف والجار الجنيب كأنما ... هبطا تبالة مخصبا أهضامها(٣)

تأوى إلى الأطناب كل رذية ... مثل البلية قالص أهدامها(٤)

ويكللون إذا الرياح تناوحت ... خلجا تمد شوارعا أيتامها(٥)

وليس غريبا أن يكون لبيد وبيت لبيد ملجأ لليتامى والأرامل ولكل

---

(١) جزور أيسار : جزور أصحاب الميسر . المغالق : سهام الميسر

(٢) العاقر : التى لا تلد . المطفل : التى معها ولدها

(٣) الجنيب : الغريب . تبالة : واد مخصب من أودية اليمن . الهضيم : المطمئن من الأرض .

(٤) الأطناب : حبال البيت . الرذية : الناقة الهزيلة الكليلة . البلية : الناقة التى تشد على قبر صاحبها حتى تموت . القالص : القصير . الأهدام : الأخلاق من الثياب

(٥) تناوحت : تقابلت . الخلج : جمع خليج وهو النهر الصغير

مسكينة ضعيفة ، ضيقة الحال ممزقة الثياب كأنها الناقة الهزيلة الكليلة أو كأنها البلية وهى الناقة التى تشد إلى قبر صاحبها بعد موته وتظل هكذا عاجزة عن الكسب حتى تموت .

نقول ليس غريبا أن يأوى هؤلاء جميعا إلى بيت لبيد فهو المعروف فى الجاهلية بمروءته وكرمه وكثرة ما ينحر ويذبح لضيوفه وهو الذى وصفه المغيرة بن شعبة فيما يروى صاحب الأغانى بالأبيات الآتية .

أرى الجزار يشحذ شفرتيه	إذا هبت رياح أبى عقيل
أشم الأنف أصيد عامريا	طويل الباع كالسيف الصقيل

وواضح من البيتين السابقين مدى شهرة لبيد فى الكرم ، فقد ذكروا أنه كان قد أنذر فى الجاهلية ألا تهب صبا إلا أطعم [1] . من أجل ذلك دعا المغيرة الناس أن يعينوا لبيدا بالنوق إذا هبت رياح الصبا حتى يتمم الوفاء بنذره .

وبعد أن يخلص لبيد من تصوير مواقفه هذه المشهودة والتى كشفت عن شخصية عربية أصيلة بكل ما فيها من معانى السيادة والشرف والنضال من أجل تحقيق حياة أصلح،محتملة الخطوب ، مضحية بما تستطيع ، نراه يخصص القسم الأخير من معلقته للفخر بقومه ، فيعدد لنا فى هذا القسم مجموعة من الفضائل التى إذا تقيمتها الواحدة وراء الأخرى فلن تراها تخرج فى مجموعها عن الصورة التى ألفناها للخلق العربى فى الجاهلية ، الخلق القادر على مواجهة الحياة بصلابة وعزم .

---

(١) راجع الأغانى جـ ١٤ ص ٩٧ ، ٩٨

فالجماعة القوية هي من كان فيها من الرجال من يستطيع أن يتجشم عظائم الأمور ، وأن يقمع الخصوم بالجدال ، ومن يحسن تقسيم الحقوق بين أفراد القبيلة ، ومن يقدر إذا ما ضاع حق من هذه الحقوق أن يسترده حتى لو احتاج الأمر إلى التضحية بحقوقه الخاصة ، ومن هو قادر على أن يعين قومه على الكرم بما يضربه هو من مثل في التضحية والفداء . ومن كان سمحا في طباعه راغبا في كسب المعالى واغتنامها ، محافظا على تقاليد الأسرة وقيمها التي يتوارثونها أبا عن جد ، متأبيا على الدنايا . متحاشيا كل ما يلطخ العرض ويدنسه ، موفيا للأمانة ، ظافرا منها بأوفر حظ وأكبر نصيب . ساعيا في الخير ، دافعا الأذى عن قومه ما استطاع ، فارسا مغوارا وحاكما عادلا ، كريما كالربيع ، عونا للجار ، وغياثا للمحتاج ، وفيا للعشيرة ، متفانيا في تعضيدها والانتصار لها . ويكفى أن تقرأ أبيات هذا القسم الأخير حتى تتمثل على الفور صورة صادقة عن حياة العصر وقيمها . وليس من العسير على القارىء بعد أن يجمع كل صفة إلى أختها في هذه الأبيات الأخيرة أن يلتقى فيها بتقاليد العصر السائدة ، وأن ينفذ منها خلال تضاعيف العرف والعادة ، وأن تتجلى له رؤية صادقة لجوهر الحياة وحقيقتها . يقول لبيد :

إنا إذا التقت المجامع لم يزل ... منا لزاز عظيمة جشامها (١)

ومقسم يعطى العشيرة حقها ... ومغذمر لحقوقها هضامها (٢)

فضلا، وذو كرم يعين على الندى ... سمح، كسوب رغائب، غنامها (٣)

---

(١) رجل لزاز الخصوم : يقرن بهم ليقهرهم

(٢) المغذمر والغذمرة : التغضب مع همهمة، والهضم : الكسر والظلم.

(٣) الندى : الجود والرغائب : جمع رغيبة وهى ما رغب فيه من الخصال الشريفة

من معشر سنت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها
لا يطبعون ولا يبور فعالهم إذ لا يميل مع الهوى أحلامها (١)
فاقنع بما قسم المليك فإنما قسم الخلائق بيننا علامها
وإذا الأمانة قسمت فى معشر أوفى بأوفر حظنا قسامها
فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه فسما إليه كهلها وغلامها
وهم السعاة إذا العشيرة أفظعت وهم فوارسها وهم حكامها (٢)
وهم ربيع للمجاور فيهم والمرملات إذا تطاول عامها (٣)
وهم العشيرة أن يبطىء حاسد أو أن يميل مع العدو لئامها (٤)

وإذا كان هذا القسم الأخير من المعلقة التى يفخر فيه لبيد بقومه قد ختم المعلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام بل لقد التحم بها التحاما كاملا . فإذا كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة فى عصره ، وعن موقفه من هذه الحياة ، وإذا كانت قد أبانت عن طبيعة الصراع بين قوتين يتجاذبان إنسان ذلك العصر ويتنازعانه وهما حب الحياة والخوف من الموت فإن هذا القسم الأخير من المعلقة قد كشف بهذه الصفات التى حددها لروح الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التى مكنت إنسان هذا العصر من السمو عن الواقع والتعالى عليه وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك فى أن هذه الأبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقاتها عن إحساس الشاعر

(١) لا يطبعون : لا تفسد طباعهم ولا تتدنس أعراضهم .
(٢) أفظعت . أصيبت بأمر فظيع
(٣) المرملات من نفذت أزوادهم تطاول عامها ، لسوء حالها لها
(٤) أن يبطىء حاسد . كراهية أن يبطىء حاسد بعضهم عن نصر بعض

بعصره . كما أنها تؤكد أن ما يعتقده الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير إنسان العصر إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة . وإذا كنا نزعم أن فى هـذه الأبيات وفيما سبقها إحساسا من الشاعر بعصره فإنما نعنى بذلك أن الشاعر استطـاع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية فى زمنه وأكثرها شيوعا وذيوعا بين معاصريه، وأعمقها تأثيراً فى أفكار الناس .

ونحن حين نزعم أن أبيات هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الأطلال إلى الناقة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر فى كل بيت من أبياتها فإنما نعنى بذلك ان فى القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها انعكاسا لكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه . كما أن فيها ، وهذا هو المهم ، إدراكا من الشاعر للانسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره . وكل قصيدة تفتقر إلى الإحساس بالعصر فهى قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية فى ذلك العصر .

على أن هذا الإحساس بالعصر لن يكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، بين العاطفة والصورة ، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية ، بين الانفعال والصوت . كما أن قيمة الإحساس بالعصر ان تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافا للعصر من الخارج ، فإن مثل هـذه الأوصاف الخارجيه لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أى خبير بالنسيج الشعرى .

ولكن ماشأن هذا كله ووحدة القصيدة التى بدأنا الحديث عنها ؟ وما علاقة الإحساس بالعصر وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التى نبحث عنها فى القصيدة القديمة ؟ نعم إن هناك علاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر وبين الوحدة العضوية التى حددها لنا كولردج والتى أبان عنها النقد الحديث . ذلك إذا أمكنا أن ندرك بأن استشفاق الفنان للروح الانسانية من تحت حجاب العصر الذى يعيش فيه معناه أن الفنان استطاع بإمكانه وقدراته أن ينتهى إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحدسية لأعمق العواطف الإنسانية المنتشرة والسائدة فى عصره . هذا إذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك الإدراك وتلك المعرفة عن طريق التوازن الذى حدثناك عنه بين عناصر فنه المختلفة بحيث إذا وضع العمل الفنى كله تحت نظر خبير فى النسيج الشعرى أمكنه أن يحكم بأن المبنى الذى أمامه ليس مبنى فكريا خالصاً ، وليس شكلا مستعارا لم يحسن الشاعر تمثله ، وليس عاطفة مجتلبة ، وليست رموزاً مصطنعة أو مجازات مفضوحة .

وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معلقة لبيد التى انتهينا من تحليل أبياتها ومقطعاتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التى تمثل روح العصر بعامة والتى تكشف فى صدق عن إدراك لبيد وتصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره فى عصر كان فيـــه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العابس العتيد هو المصدر الحقيق لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعى وطبيعة العلاقات بين أفراده ، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثراً فى نفوس الناس .

ولكن هذه الوحدة الشعريه التى تمثل وحدة الصراع بين العربى الجاهلى وبين الحياة من حوله هى سمة الشعر الجاهلى كله على نحو ما أبنا فى مقدمة هذا

الفصل . فأنت قادر على أن تحققها فى أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحماسة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجليها فى غير معلقة لبيد . فهى متحققة عند امرىء القيس وطرفة وزهير والنابغة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من شعراء . ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة فى معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية فى قصيدته ! وهل تصور لبيد لموقف الإنسان الحقيقى ومصيره فى مواجهة الحياة فى عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة ؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلى كله محققا للوحدة العضوية ، وهذا مالا نستطيع أن نذهب إليه ذلك لأننا مع إيماننا بما فى الشعر الجاهلى من قدرة على التصوير والرمز والإيحاء وبما فيه من نماذج حية وفريدة فى الفن الشعرى فإننا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع فى جملته أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة ، إلا فى بعض قصائد ومقطعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها ، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة ، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة الشعورية الواحدة .

ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض . فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة ، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعاونت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموحد . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة فى معلقته راجعا إلى حسن التخلص من غرض إلى غرض ، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تسلسلها .

المنطق الذى تجده بين مقطوعاتها ، وإنما الذى ساعد على تحقيق هـذه الوحـــدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورهـــا وكلماتها وخصائص أسلوبها ، ذلك الأســـلوب التركيبى الذى يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، والذى ينشأ من الصراع بين ماهو منطقى وبين ماهو غير منطقى ، بين اللاوعى الفردى واللاوعى الجماعى ، بحيث يصبح من السهل على من يقـــرأ القصيدة قراءة واعية مستنبطا كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف فى تحليله عن النزعة الغالبة فيها والتى تسودها مقطعات وأبياتا على نحو ما حاولنا من دراستنا لها .

ولسنا نغالى إذا قلنـا إنه كان فى مقدور أكثر من شاعر غــير لبيد من شعراء الجاهلية أن يحقق هذه الوحـــدة . فقد استطاعت معلقة طرفة أن تحقق الكثير من سيطرة عاطفة واحدة غلبت على القصيدة كلهـا ، فقد كان لطرفة فى معلقته موقف موحد من الوجـــود استطعنـا أن نستشفه من فلسفته ، كما أن فيها محاولة رائعة فى تحقيق التوازن بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة . فـــع اعتناق طرفة لمذهب فى الحياة تتمثل فيه النظرة الواقعية للوجود ، لم ينس أبدا إحساسه بالجماعة وواجباته نحوهـا . وهو بالرغم من حاجاته النفسية الملحة ، ورغبته فى الاستجابة لها ، والتعبير عنها فهو لم ينفصل لحظة عن قومه . بل هو دائمـا شاعر بأنه لم يخلق لنفسه بقدر ما خلق لجماعته وقومه . فالشاعر الذى يقول :

ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتى فدعنى أبادرها بمـــا ملكت يدى

والذى يقول :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي   وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحاشتني العشيرة كلها   وأفردت إفراد البعير المعبد

هو نفسه الذي يقول :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني   عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
ولست بحلال التلاع مخافة   ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تبغني في حلقة القوم تلقني   وإن تلتمسني في الحوانيت تصطد
متى تأتني أصبحك كأسا روية   وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد
وإن يلتق الحي الجميع تلاقني   إلى ذروة البيت الرفيع المصمد

وما أظن أن هناك بيتا من الشعر الجاهلي استطاع أن يصور قوة إحساس الفرد بالجماعة مثل هذا البيت الذي يقول فيه طرفة :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني   عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

فإحساسه بواجبه جعله يشعر بأنه لابد أن يجيب قومه حتى لو لم يدعه القوم، فإن أية دعوة وإن لم توجه إلى فرد بعينه إنما هي دعوة موجهة إليه ، وإلى كل من ينتمي إلى هذا الكائن العضوي الذي هو القبيلة . وأية إشارة الى السمل أو الفداء ، وإن لم توجه إليه ، فهي له .

هذا وفي قصيدة طرفة بالإضافة إلى هذا التمازج الحي المثير بين الشعور بالذات والشعور بالجماعة ، وبين الصراع النفسي الذي ولده اتهام طرفة بالمروق والخروج عن القبيلة ، ومحاولة الدفاع عن نفسه تجد مرتقى إنسان يحاول أن يلائم لابين حاجة قومه وحاجة نفسه فحسب بل بين تحقيق أهدافه وبين حياة يهددها الموت في كل لحظة ولقد انتهى إلى نوع من المصالحة مع الحياة

جملته يحبها بكل متناقضاتها ، ويروى ظمأه من ملذاتها ما استطاع مع المحافظة على القيم الانسانية والمثل الأخلاقية التى تجعل من الحياة معنى .

نعم . قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو الداخلى المتدرج الذى يصل إلى نقطة التجمع الأخيرة . وكان من الممكن أن تتضافر جميع أجزائها وأن تتجه روافدها الصغيرة لتصب فى النهر الكبير ، وأن تأخذ كل أجزائها بأذرع بعضها، ذلك لو أننا حذفنا وصف الناقة الذى لم يكن فيه من التصوير الإيحائى أو الرمزى ما يحقق الهدف الذى تسعى إلى تحقيقه القصيدة مجتمعة .

ولو صح ما ذكره الدكتور طه حسين وهو بصدد تحليله لمعلقة طرفة من أن وصف الناقة مدسوس على القصيدة دسا . وأن ألفاظ هذا القسم من المعلقة غريبة ونادرة تكاد ألا توجد فى سائر القصيدة[1] وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوز الناقة إلى غيرها . لو صح ما ذهب اليه الدكتور طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر ، ولأمكنها أن تحقق ما حققته قصيدة لبيد من التوازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما قد توحى به فى الظاهر من عدم الانسجام عندما نرى الشاعر يتغزل ثم يصف ثم يفتخر .

وإذا كان التدقيق الفاحص والنظر المتأنى لقصيدة لبيد قد أثبت أن موادها المتنافرة فى الظاهر قد استطاعت أن تبلغ فى النهاية درجة من التوازن

---

(١) حديث الأربعاء ح ١ ص ٥٨

وأن يتم فيهما وحدة مغزى، وموقف، ورؤية واحـــدة الوجود. وإذا كانت معلقة طرفة قد أوشكت أن تحقق مثل هذا إذا حذفنا منها الثلاثين بيتـــا التى وصف بها الناقة واحتفظنا بالثلاثة والستين بيتا التى تلت وصف النـــاقة والتى تمثل الجوهر الحقيقى للقصيدة. وإذ كنا قد ظفرنا بعـــد التدقيق الفـــاحص لهاتين المعلقتين بنواة الوحدة العضوية وإمكانية وجودها فى الشعر الجاهـــلى، فليس معنى هذا أننا قادرون على أن نظفر بها فى ســـائر المعلقات أو فى غير المعلقـــات. فما نظـن أن معلقة أمرىء القيس بقـادرة عـلى تحقيـق هذا التوازن بين المواد المتنافرة المتصارعة التى اشتملت عليها. فعلى الرغم من أن أجزاء معلقة امرىء القيـس قادرة فى مجموعهـا على التعبير عن العصر وقيمه ومفاهيمه. وعلى الرغم من أنها تصور إحساس الشاعر بما تنطـوى عليه الحيـاة فى عصره من حدة الصراع التى تحدثنا عنها سابقا فليس بين أجزائها هذا التفاعل والتمـازج الذى ينتهى إلى سيطرة عاطفة واحـــدة ســائدة. ويرجـع السبب فى فقدان معلقـة امرىء القيس للنمو العضوى أنهـــا اعتمدت فى تشبيهاتهـــا على التصوير المنظور أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد ولا يرتبط بعضها ببعض، وكان من نتيجة ذلك أن فقد التصوير فى المعلقة هـــذا البعد الثانى الذى التمسناه عند لبيد، والـذى كان العامل الرئيسى فى اكتشـــاف هذه العلاقة بين أقسام القصيدة المختلفة.

فأوصاف المرأة فى معلقة امرىء القيس أوصاف حسية خارجية فى جملتهـا على الرغم مما تحمـله فى طياتهـــا من صورة البطولة التى هى مظهر من مظـاهر الحياة عندهم، وكذلك أوصاف الليل والخيل ووصف الغيث فى نهـاية المعلقة، تستطيع أن تجد فى مجموع هذه الأوصاف صورة صادقة عن الحيـــاة، ولـكن

ليس فيها هذه القوى الإيحائية التى تتجاوز التجسيد والتشخيص للمرئيات إلى الإيحاء والرمز .

عد إلى وصف الغيث فى معلقة إمرىء القيس فستجد عند متابعته أنه قد بلغ غاية فى تجسيد المرئيات ، وأن كل صورة فيه قد استطاعت أن تحقق المهارة فى الملاءمة بين المشبه والمشبه به ، وأن توقفنا أمام لحظة حية من لحظات الغيث أو أمام لقطة صادقة عن مظهر من مظاهره . ولكنها كلها لقطات قادرة على تحقيق وصف صادق للغيث،حتى إذا حاولنا التعمق إلى ما وراء هذا الوصف من موقف عاطفى عام يريد الشاعر أن يخلعه على الظاهرة الطبيعية التى يصورها لم نستطع أن نظفر بشىء يقول :

فأضحى يسح الماء حول كتيفة ... يكب على الأذقان دوح الكنهبل (١)

ومر على القنان من نفيانه ... فأنزل منه العصم من كل منزل (٢)

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ... ولا أطما إلا مشيدا بجندل (٣)

كأن ثبيرا فى عرانين وبله ... كبير أناس فى بجاد مزمل (٤)

كأن ذرى رأس المجيمر غدوة ... من السيل والغثاء فلكة مغزل (٥)

---

١ ــ كتيفة : موضع : كب يكب والإكباب خرور الشىء على وجهه .
الكنهبل : شجر ضخم

٢ ــ القنان : اسم جبل لبنى أسد . النفيان : ما يتطاير من القطر
العصم : الأوعال التى فى يديها بياض

٣ ــ تيماء : قرية . الأطم : القصر ٤ ــ ثبير : جبل بعينه . والعرانين
الأنف . البجاد : كساء مخطط والتزميل : التلفيف بالثياب

٥ ــ الغدوة : أعلى الشىء . والمجيمر : أكمة بعينها .
الغثاء : ما جاء به السيل من الحشيش والشجر .

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل (١)

كأن مكاكي الجواء غدية صبحن سلافا من رحيق مفلفل (٢)

كأن السباع فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (٣)

هذه القطعة الفنية بالتشبيهات مثال من الأمثلة الواضحة على تصوير المرئيات وتجسيدها في مهارة ، وهي كذلك مثال حي على دقة التصوير الحسي وبراعته : ولكنها الأسف لا تذهب في جملتها إلى غاية أبعد من مجرد الظفر بهذه المهارة في التصوير الحسي المنظور .

فقد كان الغيث من الشدة والعنف بحيث استطاع أن يكتسح لتدفقه وقوته كل ما في طريقه ، وأن يقتلع أشجار الكنهبل اقتلاعا ، ويلقيها على أذقانها فتخر صريعة . ولقد تطاير وتناثر رشاش هـذا الغيث فوق الجبال فأفزع الأوعال حتى انطلقت تجري باحثة عن مكان يحميها من المطر . وهذه تيماء لم يترك بها الغيث جذع نخلة ولا بيتا إلا أتى عليه وحطمه . وإذا نظرت إلى آثار هذا الغيث فستجد ثبيرا بعد أن سالت عليه مياه الأمطار قد غـدا في هيئة أشبه بسيد القوم الذي يجلس وقد تلفف بكساء مخطط . وواضح من الصـورة أن ما تركه الغيث عند انحداره على الجبل من خطوط طولية أشبه بالثوب المخطط الذي يرتديه شيخ القبيلة حين يجلس إليها . ولقد أحاط السيل بالجبل من كل

---

١ ــ شبه نزول الغيث بنزول التاجر القادم من اليمن حين يلقي بضاعته وينشر ثيابه المختلفة أمام الناس .

٢ ــ المكاكي : ضرب من الطير . الجواء : الوادي . السلاف : أجود الخمر وهو ما اعتصر من العنب . المفلفل : الذي ألقي فيه الفلفل .

٣ ــ أنابيش العنصل : أصول البصل البري .

جانب حتى بدت قمة هذا الجبل أشبه بفلكة المغزل . ثم انظر بعد ذلك إلى صفحة الصحراء بعد سقوط المطر كيف لبست ثيابا أخرى جديدة ، فازدهرت وربت وعلا فيها النبات من كل لون ، وبدا المكان أشبه ما يكون برقعة من الارض قد نشر عليها التاجر اليمانى بضاعته المشتملة على ألوان مختلفة من الثياب . منها الأحمر والأخضر والأصفر . وإذا كان الغيث قد ترك هذا الأثر فى الأرض فقد بعث حياة من نوع آخر فى الطيور التى أضحت وكأنها قد شربت قدراً كبيراً من أجود الخمور وأعتقها فانطلقت ألسنتها بالصياح والتغريد ، وراحت تهدو ثملة من حدة الشراب وقوته . وفى الصورة ذكاء وقـــدرة على بعث هذا الأثر الحى المثير فى جوقة من الطيور العازفة المغردة والمنتشيه بعد أن صفا لها الجو وأمنت ثورة العاصفة وجنونها . ولكن للغيث إلى جانب هذه الآثار الجميلة التى تركها آثاراً أخرى أليمة ، فقد غرقت السباع فى سيول هذا المطر وتلطخت بالطين والكدر فبدت وهى على هذه الحال أشبه بأصول البصـــل البرى حين تنتزع من الأرض ملطخا بالطين والماء والكدر .

هذه هى جملة الأوصاف التى اشتملت عليها تلك المقطوعة الأخيرة من معلقة امرىء القيس سوف تبهرك فيها الصور الجزئية المستقلة بما فيها من دقة ومهارة وبراعة ، وبما اشتملت عليه آخر الأمر من إعطاء صورة واقعية عن الصحراء عقب ثورة من ثورات الطبيعة القاسية . ولكنك على الرغم من ذلك سوف تجد صعوبة كبيرة فى الكشف عن علاقة بين جنون العاصفة وما أثاره من فزع وما خلفه من تخريب وتدمير ، وبين صورة الجبل الذى ظهر بعـــد السيل برجل القبيلة أو سيدها الذى يجلس فى ثيابه المخططة ، أو بين هذه الصـورة وصورة الجبـل وقـد

أحاطت به المياه من كل جانب فظهرت قنه أشبه بفلكة المغزل . أو بين هذا كله وبين صورة الأرض وقد لونها الغيث بألوان حية بديعة بما أنبته فيها من نباتات مختلفة الألوان ؛ ثم صورة الطير التى سكرت فنشطت فغنت،ثم فى النهاية صورة السباع التى أغرقها السيل فهى كأنابيش العنصل .

نعم،إنه من الصعب أن نجد فى هذه الصور ماوجدناه فى الصور التى شاهدناها عند لبيد وهو يصف ناقته بالبقرة المسبوعة أو بالأتان الوحشية . كما أنه من الصعب كذلك أن نظفر بالعلاقة الحيه التى تربط بين هذا الجزء الأخير من معلقة امرىء القيس وبين الأجزاء الأخرى السابقة عليه

ونستطيع بعد هذا العرض الذى تناولنا فيه موقف الشعر الجاهلى بعامة ومايتضمنه من وحدة تمثل صراع الإنسان فى مواجهة طبيعة من لون خاص ، والذى حددنا فيه قدرة هذا الشعر على الإحساس بالعصر والكشف عن روح الإنسان المختفية وراء حجاب العصر ، والذى عرضنا فيه للصورة فى الشعر الجاهلى ومدى قدرتها على تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة نجد لزاما علينا أن نجمل ماانتهى إليه بحثنا فى النتائج الآتية :

أولا : إن الشعر الجاهلى شعر قادر بصوره وكلماته وموسيقاه على أن يعبر عن أقوى المشاعر وأحدها فى زمنه . وأن أبيات هذا الشعر لم تفتقر لحظة إلى الإحساس بالعصر،وبالتالى إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خلجاتها ونبضاتها وأفكارها وملامحها الخاصة والعامة .

ثانيا : يلتقى اللاوعى الفردى باللاوعى الجماعى فى الشعر الجاهلى التقاء

حيا مثيرا بحيث يكاد هــذا التمازج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة فى كل مالدينا من إنتاج لشعراء هــذه الحقبة ، ومادمنا قد التقينا فى هذا الشعر باللاوعى ، سواء أكان فرديا أم جماعيا ، فقد التقينا بالشعر الذى يمتلك القوى الإيحائية التى لا تقف فى فهمها عند حــدود المعنى الظاهرى، والتى تحتاج إلى تتبع الصور وتلمس الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء القصيدة بكل أجزائها ومقطعاتها .

ثالثا : لا نستطيع أن نذهب إلى ماذهب إليه بعض النقاد المحدثين من أمثال الدكتور غنيمى هــلال والدكتور محمــد مصطفى بدوى (1) فى اتهام الشعر الجاهلى بانعدام الوحــدة العضوية فيه . فإن الدراسة التحليلية العميقة لهــذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناهــا الحــديث ، وذلك على النحو الذى حاولناه فى قصيدة لبيد . ولا يجــوز لأى ناقد أن يأتى حكما عاما كهــذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجــاهلى بعامة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهرى، بل تعمد إلى الأبعاد الأخرى التى قد يتضمنها النص الشعرى الذى أمامه . وليس معنى هــذا أن الوحــدة العضوية متحققة فى جميع القصائد والمقطوعات . إنهــا على النقيض قد لا تتحقق إلا فى القليل منها، ولــكن تعميم حــكم على النحو الذى رأيناه عند بعض النقاد المحدثين لانراه متفقــا مع الواقــع ولا متمشيا مع المنهج العلمى السليم . فنحن نؤمن بأن لــكل أثر فنى وضعــه الخــاص به الذى يحتاج من الناقــد أن يتتبعه فى أمانة

---

1 — راجــع «المدخل إلى النقد الادبى الحديث» ص ٥٥ ، ومابعدها .
راجــع « دراسات فى الشعر والمسرح ص ١ ومابعدها .

وفحص دقيق ، دارسا الصور ومحاولا الكشف عن مدى التوازن الذى يكون بين المتباعدات والمتناقضات فيها ، بين المنطق وغير المنطق ، بين الإيحائى منها والتقريرى . ثم يسأل الناقد نفسه هل استطاعت مواد القصيدة التى قد تبدو متنافرة متصارعة للوهلة الأولى أن تحقق درجة التوازن المطلوبة التى أثارتها هذه المواد المتجاذبة المتصارعة . عندئذ يكون من حق الناقد أن ينتهى إلى حكم . أما التعميم فمسألة تتنافى مع ما ينبغى علينا إزاء النص الشعرى ودراسته فى أمانة .

رابعا : فى الشعر الجاهلى نوعان من الصور : نوع غايته التصوير للمرئيات والمسموعات ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها ، وفى هذا النوع براعة ومهارة وصدق وذلك لاعتماده على الصور الحسية التى هى أساس التصوير فى الشعر . بعامة ، فالصور الحسية أقوى من غير شك فى الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التى تهدف إلى الإقناع مثل قول أبى تمام :

لاتنكرى عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالى

أو مثل قوله :

إن الهلال إذا رأيت نموه ... أيقنت أن سيصير بدرا كاملا

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ فى نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التى لا تلتمس عناصرها من الواقع الحى الملموس ، ويمكنك أن تدرك الفرق بين الصورة الذهنية والصورة الحسية إذا نظرت إلى قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أو إلى قوله :

فإنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

ثم نظرت إلى بيت بشار بن برد الذى يقول فيه

كأن مثار النقع فوق رؤسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فبينما ترى التشبيه فى أبيات النابغة مستمدا من الواقع المحسوس بكل ما فيه من قرابة وألفة تراه عند بشار يذهب بعيداً عن الواقع حين يصور المعركة بما فيها من غبار يتكاثف وأسياف تلمع بالليل الذى تتهاوى كواكبه وهذا الليل الذى تتهاوى كواكبه شىء يمكن تخيله، ولكنه ليس بالشىء الحى القريب المألوف الذى نعايشه كل يوم ، والذى يكون له من أجل ذلك تأثيره الأشد فى نفوسنا . أما أبيات النابغة فتلمس صورها من الحياة . مثل هذا التصوير الحسى هو الشىء الغالب على القصيدة فى الشعر الجاهلى . ومن أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية فى التشخيص والتجسيد ، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على نقل الإحساس . وعلى الرغم من أن كل تجربة شعورية إنما تعتمد أساسا على هذا النوع من الصور الحسية ، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور فى القصيدة هى التمثيل الحسى للتجربة ، فإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدى وظيفتها كاملة إذا كانت غاية فى ذاتها ، بل ينبغى للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذى تحمله الصورة الأخرى ، وأن تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية فى كيان عضوى واحد . من أجل ذلك قال كولردج :

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية »[1] .

ومعنى هذا أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بواجبها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية لمجرد أنها أصابت وصفا عابرا محكما ، أو لأنها عثرت على التشبيه الدقيق ، أو لأنها احتوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو لأنها جمعت فيما بينها صورا من المرئيات أو المشاهدات الواضحة . صحيح أننا لا نشك في أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة في تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفصيلات وجزئيات تقديما محسوسا من أهم ما يعنى به الشعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا كان محتويا على نطاق من الإيحاءات الضمنية التي تجمع بين النسيج الشعري كله . إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسي للتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صوره للنسيج العاطفي العضوي ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو ما يسمى بالمعادل العاطفي للفكر .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي للفكر فإن الذي يتبقى لدينا هو حركة مادية صرفة ، وألفاظ كاذبة ، وكلمات لا تنبع من الإحساس ، ومجازات

---

(١) كولردج ص ١٦٨ .

مصطنعة لا تلبث جميعها أن تنتهي إلى مبنى مستعار لم يحسن الشاعر تمثيله من أجل ذلك يقول ماثيو آرنولد :

« إن الذى يتم تصوره فى إبهام ويتم عرضه فى تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان » (١) .

يتضح من كل ما سبق أن الصورة الحسية ليست عيبا فى ذاتها بل هى أساس هام فى التمثيل الحسى للتجربة ، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية فى القصيدة عالما قائما بذاته . والعيب أن تتناثر الصور الحسية فى القصيدة تناثراً ضعيفا ، وأن يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوى ملتحم الأجزاء .

وفى المثال الذى يصور وصف الغيث فى معلقة أمرىء القيس والذى تعرضنا له بالشرح والتحليل صور حسية رائعة فيها جميعها قوة الملاحظة والقدرة على استكشاف المرئيات والمهارة فى التشبيه ، ثم فيها جميعا لقطات حية ومثيرة لظاهرة طبيعية كان يشاهدها الشاعر الجاهلى ويحسها ، ولكنها جميعها مجرد وصف صائب محكم من الخارج ليس فيه هذا البعد الثالث الذى يخلعه الشاعر على الكل ، والذى لا تكون فيه الظاهرة الطبيعية موضوعا خارجيا ، بل موضوعا وذاتا اندمجتا معا حتى يصبح تصوير الظاهرة الطبيعية رمزاً لرؤية الشاعر النفسية والعاطفية . وهذا هو ما عجزت عنه أبيات أمرىء القيس فى وصف الغيث .

وخلاصة القول أن فى الشعر الجاهلى وفى القصيدة العربية القديمة أبياتا

---

(١) ت . س . إليوت الشاعر الناقد ص ١٢٩

مستقلة وصورا جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ظهر لدينا ما كان يسمى ببيت القصيد حيث ينفرد بيت واحد بصورة رائعة أو بحكمة مرسلة ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربى القديم المتصلة بنوع الحياة التى كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة كما أوضحنا ، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين . الأمر الذى جعل الشاعر يؤلف القصيدة لا ليقرأها الناس ولكن ليسمعها القوم . فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز وتضمين كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود فى بيت واحد أو جملة أبيات محدودة . والذى هذا شأنه بحاجة إلى الأسلوب الخطابى والدرامى الذى يعنى بجرس الكلمات وعلاقاتها الصوتية المثيرة ، والذى يهتم أيضا باجتذاب وسماع الجماهير، وخصوصا فى المواقف التى يتحدث فيها الشاعر عن مشا كل القبيلة والذود عن مصالحها أو الدفاع عن وجهة نظر خاصة به تحتاج إلى الإقناع . فإذا أضفنا إلى هذا كله حقيقة أخرى وهى أن القصيدة العربية القديمة كانت هى الفن الأدبى الوحيد تقريبا والذى كان عليه أن يتحمل عبء التعبير عن كل نواحى النشاط الفكرى والاجتماعى والسياسى والفنى عند العرب القدماء . وأن القصيدة العربية كانت السجل الوحيد الذى يقع على كاهله تسجيل كل هذه النواحى من النشاط الإنسانى . إذا أخذنا هذا كله فى اعتبارنا أمكننا أن ندرك السبب الذى من أجله اتجهت القصيدة العربية فى بنيتها وتصويرها هذا الاتجاه الذى كانت تستقل فيه جملة أبيات عن الأخرى .

على أننا لانستطيع، إنصافا للحقيقة والتاريخ ، أن نزعم أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليديا يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها

والتى يكتفى فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التى لا تتجاوز المدلول الحرفى للكلمات. فهذا الحكم فى الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق فى القصيدة القديمة التصوير الإيحائى الذى تكون فيه علاقة الصورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا فى معلقة لبيد، وفى معلقة طرفة، وفى كثير من مقطعات الحماسة. وليس لدينا أدنى شك فى أن الشكل العضوى متحقق فى هذه الأمثلة التى ذكرناها وفى غيرها. انظر إلى أبيات سلمى بن ربيعة التى يقول فيها:

إن شواء ونشوة ... وخبب البازل الأمون[1]
يجشمها المرء فى الهوى ... مسافة الغائط البطين[2]
والبيض يرفلن كالدمى ... فى الريط والمذهب المصون[3]
والكثر والخفض آمنا ... وشرع المزهر الحنون[4]
من لذة العيش، والفتى ... للدهر، والدهر ذو فنون
والعسر كاليسر، والغنى ... كالعدم، والحى للمنون
أهلكن طسما وبعدها ... غذى بهم وذا جدون[5]

---

(١) الشواء: اللحم المشوى والنشوة: الخمر. الخبب: السير السريع البازل: الناقة التى استكملت تسع سنين.

(٢) يكلفها المرء قطع المسافات البعيدة كما يهوى.

(٣) البيض: النساء الحسان. والريط: الملاءة الواسعة. والمذهب المصون: الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب.

(٤) شرع المزهر: أوتار العود

(٥) طسم: حى من اليمن. والغذى: السخلة والبهم: أولاد الضأن. وذو جدون: على بن الحارث بن حمير وهو أول من غنى باليمن

وأهـــل جـــاش ومأرب وحى لقمان والتقـــون[1]

هل يمكن أن نفرق بين هذه القصيدة وبين أية قصيدة حديثة من هذه التى تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، وتعبر عن تجربة شعورية واحدة . أليست هذه الأبيات قادرة بكلماتها وأفكارها وصورها على أن تعطيك رؤية الإنسان للحياة، وأن تصور قصة الإنسان على الأرض فى سطور قليلة . لقد بدأ الشاعر يعدد أمامنـا لذات الحياة الواحدة بعد الأخرى . ورمز لها جميعا بالشـواء والنشـوة وركوب الناقة والرحلة، والانتقال ، والتمتع بالنساء الجميلات ، وكثرة المال وخفض العيش والأمن فى الحياة ، والاستماع إلى الغناء والموسيقى . على أن كل هـذه المتـع على كثرتها لم تصرف الشاعر عن رؤية الحقيقة المختفية وراء كل هذه المظاهر الخادعة للحياة ، والجانب الآخر من الصورة هو الذى جعلنا نشعر بهذا الخداع المنطوى وراء ملذات الحياة ، فعلى الرغم من كل هذه المغريات التى تشغل حياة الإنسان والتى تستغرقه وتلهيه ، فهو غافل عن حقيقته الأصلية . وهى أنه ملك للدهـر يتصرف فيه كيف يشـاء ، وعندمـا يأتى الموت يتساوى لدى الإنسان كل شىء فيصبح العسر كاليسر والغنى كالعدم . وإن أردت شاهدا على ذلك فأرجع ببصرك إلى الماضى ، هل أبقى الموت على أحد ، لقد أهلك طسما وذا جدون وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتقون .

فمن منا الذى يقرأ هذة القصيدة ويشك فى قدرتها على الإيحاء ، أليست مـع إيجازها وبساطتها قادرة على أن تحمل بين سطورها هذا الإحساس الواحد المهيمن الذى يخلعه الشاعر على الكل؟

---

(١) جأش : موضع باليمن . ومأرب: بلد من بلاد اليمن . ولقمان بن عاديا . والتقون : الحاذقون .

ثم اترك هذا النص وانظر معى فى نص آخر لشاعر قديم هو الصمة بن عبد الله، ذلك الشاعر الذى أحب ابنة عمه وأراد أن يتزوجها. فلما تقدم إلى أبيها غالى أبوها فى مهرها . فسأل أبوه أن يعاونه، وكان كثير المال، فلم يعنه أبوه بشىء. فسأل عشيرته وأصدقاءه فأعطوه. فأتى بالإبل عمه فقال : لا أقبل هذه فى مهر ابنتى ، فسل أباك أن يبدلها لك . فلما عاد إلى أبيه أبى عليه أبوه ، فلما رأى ذلك من فعالهما ترك النوق تذهب كل ناقة إلى صاحبها ، ثم تحمل على ناقته وخرج راحلا إلى الشام، ولكنه لم يستطع أن يصبر على فراق حبيبته فقد غلبه الحنين إليها وعجز عن المقاومة فقال هذه الأبيات:

حننت إلى ريا، ونفسك باعدت   مزارك من ريا، وشعباكما معا

فما حسن أن تأتى الأمر طائعا   وتجزع أن داعى الصبابة أسمعا

قفا ودعا نجدا ، ومن حل بالحمى   وقل لنجد عندنا أن يودعا

بنفسى تلك الأرض ، ما أطيب الربا   وما أجمل المصطاف والمتربعا

وليست عشيات الحمى برواجع   عليك، ولكن خل عينيك تدمعا

ولما رأيت البشر أعرض دوننا   وحالت بنات الشوق يحنن نزعا

بكت عينى اليسرى ، فلما زجرتها   عن الجهل بعد الحلم ، أسبلتا معا

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى   وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا [1]

وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى   على كبدى من خشية أن تصدعا

فكم من الإحساسات جمعها الشاعر فى هذه القطعة بدون عناء وبدون تكلف وفى غير إسراف فى الصور الشعرية والزخرفة والتنسيق ! ومن فينا الذى يقرأ هذه الأبيات ثم ينكر ما يتناسب بين كلماتها من روح واحد ،

---

١ — الليت والأخدع : عرقان فى العنق.

وتجربة واحدة مسيطرة على كل كلمة فى القصيدة ؟ ثم أليست أبيات هذه القصيدة تمثل مجموعة من الافكار المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ؟ بل لقد زادت على هذا فاتخذت من هذا التطور القصصى وما ينطوى عليه من صراع نفسى رائع سبيلا آخر لتحقيق النمو العضوى الداخلى فى القصيدة. فهذا الحنين الفائض الذى انطلق بعد أن كان حبيسا فى صدر الشاعر، والذى تمثل فى اعترافه الصريح فى أول الأبيات، ثم فى جزعه على فراق أهله وشعبه وعشيرته، ثم فى تذكر هذه الأماكن التى كانت له فيها ذكريات حبيبة إلى نفسه ، ثم فى هذه اللوعة والحسرة التى يخلعها الشاعر على الموقف بأكمله ، ثم محاولة التجلد والتصبر وعجزه عن المقاومة آخر الأمر ، فقد فجرت عواطفه كل ما لديه من مشاعر نحو حبيبته حتى جرفت فى طريقها كل أثر من آثار المقاومة . وإذا الشاعر فى النهاية روح مشبوبة مذهولة عن نفسها تنطوى على آلام لا يملك لها دفعا.

والذى يعنى بقراءة الشعر القديم سوف يجد الكثير من هذه الأمثلة التى تمثل هذا النوع الثانى من التصوير الشعرى الذى تعمل فيه الصور على التمثيل الحسى لتجربة واحدة . ومن ثم لا يمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية أو من الكيان العضوى للقصيدة والأمر يتوقف دائما على القصيدة التى بين أيدينا وما تتضمنه من طاقات.

وليس أدل على أن الأمر فى النهاية مرده دائما إلى النص الذى بين أيدينا من أن بعض النقاد من الذين ذهبوا إلى اتهام القصيدة القديمة بانعدام الوحدة العضوية فيها قد استشهدوا لوجود الوحدة العضوية بقصائد من الشعر القديم فقد اعترف الدكتور محمد مصطفى بدوى بوجود وحدة عضويه فى بعض

قصائد أبي العلاء ، كما استشهد بأبيات لأبي العلاء لتحديد مفهوم الصورة الإيحائية مما يؤكد لديه أن الصورة الإيحائية متحققة جنبا إلى جنب مع الصورة التقريرية في الشعر العربي القديم [١] .

كما أن بعض الذين أثاروا موضوع الوحدة العضوية في شعرنا العربي من النقاد المحدثين لم ينكروا وجودها عند شعرائنا القدماء . من هؤلاء الدكتور إحسان عباس الذي اتخذ من قصيدة أبي الطيب المتنبي المشهورة والتي مطلعها

ليالي بعد الظاعنين شكول　　　طوال وليل العاشقين طويل

مثالا للنمو العضوي الذي يقوم على التناقض [٢] ، كما اتخذ أيضا من قصيدة المتنبي التي يرثي فيها جدته مثالا آخر لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة [٣] .

ولعل الذي جعل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار وجود الكيان العضوي في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكك وعدم الارتباط ،وأنهم سمعوا العرب يقولون هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها،فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها [٤] :

---

١ ــ دراسات في الشعر والمسرح ص٢٩،٣٠

٢ ــ فن الشعر ص ٢١٠،٢١١

٣ ــ المرجع السابق ص ٢٥٦ وما بعدها

٤ ــ فصول من النقد عند العقاد ص ٨١

كما أنهم نظروا إلى النقـاد العرب القدماء فلم يجـدوا من بينهم من عنى بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربى القـديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجـدوا حاجة إلى تتبع الصـور فى العمل الفنى كله .

ونحن معهم فى أن جهـد النقد العربى القديم كان جهـدا مقلا فيما يتعلق بالنظرة الشاملة للعمل الفنى ، وأن كثـيرا منهم قد فصـل بين عنصرى اللفظ والمعنى فأرجعوا المزية فى العمل للفـظ دون المعنى أحيانا وللمعنى دون اللفظ أحيانا أخـرى . وظلت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة فى أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخـامس الهجرى فقضت على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت سائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه . وعلى الرغم من أن نظرية النظم قـد قضت على كثير من المعتقدات الخاطئة التى شاعت لدى بعض النقاد العرب القدماء وأهمها موضوع السرقات ، وموضوع الفصل بين الجمـال والتعبير أو قل بين الصـورة البيانية السياق الذى ترد فيه ، وأخيرا موضوع العجز عن مواجهـة النص القرآنى . وعلى الرغم من أن عبد القـاهر قـد رفض مفهـوم الصرفة وأباح النظر فى رتب العبارة ودرجات جمالها ، وعلى الرغم من أن له قدما راسخة فى التذوق الأدبى ، على الرغم من هذا كله فقد قصر عبد القاهر بحثه فى النقـد على البيت الواحد أو مجموعة الأبيات التى يربط بينها موضوع واحـد أو فكرة واحدة .

ولكننا مع ذلك لانستطيع أن نغفل الإشارات الهامة التى أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحـدة منها بالآخر ،

وانتظامها فيما يشبه الوحدة . يقول ابن قتيبة وهو بصدد الكلام عن المطبوع والمتكلف من الشعراء:

« وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ! فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعراً له أعجبنى ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه » (١) .

ويقول أيضا :

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته » (٢) .

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمى :

« من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل الواحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ؛ غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله . ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على محجة الإحسان (٣) .

(١) الشعر والشعراء ص ٣٦ (٢) نفس المرجع ص ٣٦
(٣) العمدة جـ٢ ص ٩٤

ويقول ابن طباطبا (٣٢٢هـ) :

وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ماينسقه قائله ، فإن قدم بيته على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل إذا نقض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ... لا تناقض فى معانيها . ولا وهى فى مبانيها . ولا تكلف فى نسجها»(١) .

ويقول فى موضع آخر :

« وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته . ويقف على حسن تجاورها أو قبحه . فيلائم بينها لتنتظم له معانيها . ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه . فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه : كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع . هل يشاكل ماقبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك من

---

(١) عيار الشعر ص ١٢٦ ، ١٢٧

دق نظره ، ولطف فهمه »(١) .

ويقول عبد القاهر الجرجانى :

« واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه هاهنا فى حال مايضع بيساره هناك . نعم، وفى حال مايبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين»(٢) .

هذه الأشارات من جانب النقاد العرب لاتستطيع أن تنهض دليلا على إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أن تطبيقاتهم ودراساتهم التحليلية للقصيدة لم يتضح فيها مفهوم واضح دقيق للكيان العضوى الذى تحدثنا عنه . ولكنها تشير على الأقل إلى أن اهتمام القدماء بالبيت الواحد وقولهم هذا أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيد إلى غير ذلك من أحكام عامة كانت تدفعه حماسة ناقد أو قارىء بصورة شعرية أو بيت رائع ، لايعنى أنهم كانوا لايعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنهم عجزوا عن إدراك العلاقات التى لابد أن تتوافر فى القصيدة حتى يرتبط البيت بالذى يليه أو يتصل مقطع من مقاطع القصيدة بالمقطع الآخر . فليس من شك أن تصور العرب للقصيدة لم يكن تصورا لأبيات منفصلة مستقلة . صحيح أن البيت الشعرى

---

١ ـ عيار الشعر ص ١٢٤ .

٢ ـ دلائل الأعجاز ص ٧٤ .

قد يمثل معنى تماما أو قد يحتوى على صورة كاملة ، ولكن انتهاء المعنى الواحد ببيت من الشعر ، واكتمال الصورة فى جملة أو جملتين لا يعنى أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عما يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد،أو أمر قصيدة مفككة الأوصال،ماوجدنا النقد الأدبى العربى يحفى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستدلال، وصحة التقسيم،وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون . وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصوراً لعمل متصل الأجزاء

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة، ومع إيماننا بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة فى دراسة الشعر ونقده ، ومع إدراكنا

بأننا يجب الا نقتصر فى تجاربنا وثقافتنا على ما كتب فى لغتنا وحدها ، إلا أن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والغض من شأنه . وإذا كنا حريصين اليوم على إعادة تقويم تراثنا النقدى فإن من حق هذا التراث علينا ألا نغمطه حقا . ومن واجبنا نحوه ألا يبالغ فى تقديره أو التعصيب له فإن التعصب جدير أن يغلق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد . وبالتالى يقف حجر عثرة فى طريق نمونا وتطورنا .

فالوحدة العضوية قد لاتتحقق إلا فى نطاق ضيق من شعرنا القديم ، ولكن ليس معنى هذا أننا مفلسون تماما من هذا الشعر . كما أن الحماس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لاينبغى أن يكون على حساب تجريد الشعر القديم من كل مزية واتهامه بأنه شعر الزخرفة والنقش، ، وأن بناءه يشبه بناء القلاع فى القرون الوسطى ، وأن القصيدة التقليدية لون من الريبورتاج

السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شئون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين . كل هذا يعرضه الشاعر بخطوط متوازية لا تلتقي أبدا وأن القصيدة التقليدية مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط ، تستطيع ان تزحزح أى حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الاحجار أحجارا والقصيدة قصيدة ، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر ، في حين أن هندسة القصيدة الأوربية هندسة فراغية تعتمد على البعد الثالث » (١) .

نعم ،لا يجوز أن يدفعنا الحماس للتجارب الشعرية الجديدة مهما بلغت أهميتها ومهما وصلت درجة اكتمالها وجودتها إلى الحد الذى يجعلنا لا نرى القديم كما هو حقا ، وإنما نراه فى ضوء ملابسات عاطفية وشخصية فيكون شأننا فى هذه الحالة شأن الناقد الذى يستخدم الفن مسربا لأنانيته كما يقول اليوت (٢)

وعندنا أن الذى أساء للشعر القديم ليس القدماء وإنما هم المحدثون المقلدون القدماء . والذين حافظوا على الشكل القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع . والقدرة على إيداع القوالب القديمة من المعانى ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى يقلدون سذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب .

من أجل هذا حق لنقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين أن يوجهوا حملتهم النقدية ضد شعر التكلف والصنعة . وأن تزدحم تأليفاتهم بالسرقات

---

١ ــ الشعر قنديل أخضر ص ٣١،٣٢

٢ ــ ت .س. اليوت الشاعر الناقد ص ٢٢١ .

الشعرية . وأن يشتد هجومهم على أصحاب مذهب البديع الذين خرجوا على شعر السليقة وانتهوا إلى ضرب من المجازات المصطنعة والرموز المصنوعة . واستهواهم الشكل الخارجي فأسرفوا على أنفسهم حتى خرجوا إلى المحال كما يقول الآمدي في نقده لشعر أبي تمام .

ومن أجل هذا أيضا حق للعقاد وشكري والمازني أن يعلنوها حربا لا هوادة فيها على شعر التقليد والصنعة ، حين رأوا فيه شيئا لا يهتز له قلب ولا ينبض له حس ، لا هو بالقديم الأصيل ولا هو بالجديد المتطور الذي يصدر عن روح العصر وقيمه . والذي لا يحاول تطويع الشكل القديم لحاجات الفكر المعاصر ومتطلباته . ولقد كان لثورة العقاد والمازني آثارها الفعالة في حركة التجديد التي ساد فيها شعرنا العربي المعاصر والتي حددنا معالمها في بحث سابق (١) كما كان لشعر المهجر الفضل في إحراز أول نصر حقيقي على بنية القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . فاختفى النغم الخطابي من شعر هذه المدرسة . وتحول إلى نوع من الغنائية المهموسة الصافية . وامتزجت فيها العاطفة بالعقل وتعطلت فيها أساليب الصنعة الشعرية القديمة التي كانت تكره الشاعر على الخضوع إليها بوعي أو بغير وعي . ثم غلبت بعد هذا كله على أشعارهم تلك الصورة الإيحائية الرمزية . وانتشر في أعمالهم هذا الكيان العضوي الواحد .

وليس من شك في أن الحركات النقدية البناءة التي قام بها العقاد وشكري والمازني من ناحية وشعراء المهجر وعلى رأسهم جبران ونعيمة من ناحية

---

١ ـ الأدب وقيم الحياة المعاصرة ٩٣ وما بعدها .

أخرى كان لها أكبر الأثر فى القضاء على التجارب الشعرية الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة . على أننا ينبغى ألا ننسى أن سببا آخر جوهريا كان له أثره فى شكل القصيدة القديمة . فما كان لهذا الشكل القديم أن يتحول أو يتزحزح عن مكانه لولا تلك الثورات التحررية التى اجتاحت عالمنا العربى منذ أول القرن محاولة تحريرنا اجتماعيا وسياسيا وروحيا . فليس من شك فى أن جمود أدبنا العربى فترة طويلة من الزمن قد كان صدى طبيعيا لانحلال مجد العرب السياسى ، ولغروب معينهم الفكرى ، وانهيار وضعهم الاقتصادى . وعلى الأخص بعد أن ضعفت الدولة العربية الإسلامية واستفحلت أسباب عميق.

ومنذ أن بدأت الثورات التحررية تجتاح عالمنا العربى محاولة استخلاصه من وهدة الجمود التى تردى فيها زمنا أخذت حركتنا الأدبية والفكرية فى الانتعاش تحاول ما استطاعت أن تستجيب لما تفرضه عليها حياة العصر الجديد من مستلزماته فإن كل ما فى العالم اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم.

وطبيعى جدا بعد هذا التطور الكبير الذى أحرزناه فى شتى المجالات أن نظفر فى شعرنا العربى الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية، وأن نحقق الجديد فى موضوع الشعر ولغته وموسيقاه، فبدأنا نلتقى بالقصيدة التى تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى ، والتى ينبع من داخلها إحساس واحد مهيمن يأخذ فى النمو والتطور حتى ينتهى إلى التكامل والوحدة.

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة « الطمأنينة » لميخائيل نعيمة حيث يقول :

سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر

من سراجى الضئيل استمد البصر
كلما الليل طال والظلام انتشر
وإذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم وانطفىء يا قمر
من سراجى الضئيل أستمد البصر

باب قلبى حصين من صنوف الكدر
فاهجمى ياهموم فى المسا والسحر
وازحفى يا نحوس بالشقا والضجر
وانزلى بالآلوف يا خطوب البشر
باب قلبى حصين من صنوف الكدر

وحليفى القضاء ورفيق القدر
فاقدحى يا شرور حول قلبى الشرر
واحفرى يا منون حول بيتى الحفر
لست أخشى العذاب لست أخشى الضرر
وحليفى القضاء ورفيق القدر

إن تحليلنا لمثل هذه القصيدة التى تستخدم الأسلوب الإيحائى الرمزى سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذى يتتبع الصور الواحدة بعد الأخرى محاولا استجلاء مايكون بينها من تباين أو تطابق، واكتشاف مافى رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة ، والنظر فى كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى ، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها فى النهر الكبير ، ثم هل استطاع القارىء آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المتغلغلة والمنتشرة فى جميع أجزاء القصيدة ؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث :

أولا : الموقف العام

فالقصيدة تصور لحظة من اللحظات التى يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر ، بما انتهى إليه من إيمان ، على مواجهة الصعاب كل الصعاب ، وعلى مكافحة المحن من الحياة ، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجاءات القدر ، وللتحدى السافر لكل كارثة تقع أو خطب يلم .

وقد يستطيع الإنسان بشىء من الفلسفة ، وبقدر من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر ، وبشىء من الحكمة لاترى الأشياء فى حلقاتها المنفصلة ، أو جزئياتها المقتطعة ، أو نتائجها المؤقتة ،أو مؤثراتها المفاجئة بل فى جملتها ، وفى تعاقبها ، وفى الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات . قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهاراً فيما يراه الناس ليلا ،وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا . وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائما فلكل شىء ليله ونهاره . واللبيب من لايخدع بالظاهر مهما كان أم براقا .

من أجل هذا نفض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ...

ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالى : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التى تجعل الناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب الكبير والسلطة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعانيه كل إنسان تقريبا فى شكل من الأشكال بل لعل مقدارا معينا من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف فى القلق ، والمبالغة فى الشعور بحزن الحياة هى التى تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولا من معاول الهدم فى حياتنا .

والإنسان لايقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهبا للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط فى الخوف منشأه أساسا المبالغة فى الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك لحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا جزءاً من ذات عليا لاتخاف ولا تقلق لأمنت نفسه واطمأنت .

فبشىء من الإدراك لحقائق النفس والحياة، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة، وببصيرة لاتخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات عندئذ يكتسب الإنسان نوعا من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجاءات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى فى قصيدته تلك إلى نوع من هذه الفلسفة التى هى فى الحقيقة جزء لايتجزأ من اتجاه عام تراه منتشرا فى ديوانه همس الجفون وانظر إلى أول قصيدة له فى هذا الديوان والتى سماها « أغمض

جفونك تبصر ، يقول :

إذا سماؤك يوما ... تحجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر ... خلف الغيوم نجوم

والأرض حولك إما ... توشحت بالثلوج
أغمض جفونك تبصر ... خلف الثلوج مروج

وإن بليت بداء ... وقيل داء عياء
أغمض جفونك تبصر ... فى الداء كل الدواء

وعندما الموت يدنو ... واللحد يفغر فاه
أغمض جفونك تبصر ... فى اللحد مهد الحياه

ويقينا لم يصل نعيمه إلى هذه الفلسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس، ولقد أفصح عن هذا كله فى مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

تدبين دب الوهن فى جسمى الفانى ... وأجرى حثيثا خلف نعشى وأكفانى
ولولا ضباب الشك يادودة الثرى ... لكنت ألاقى فى دبيبك إيمانى
فأترك أفكارى تذيع غرورها ... وأترك أحزانى تكفن أحزانى
وأزحف فى عيشى نظيرك جاهلا ... دواعى وجدى، أو بواعث وجدانى
ومستسلما فى كل أمر وحالة ... لحكمة ربى ، لا لأحكام إنسان
فها أنت عمياء يقودك مبصر ... وأمشى بصيرا فى مسالك عميان
لك الأرض مهدا، والسماء مظلة ... ولى فيها من ضيق فكرى سجنان
لئن ضاقتا بى لم تضيقا بحاجتى ... ولكن بجهلى وادعائى بعرفانى

ففى داخلى هدان : قلب مسلم وفكر عنيد بالتساؤل أضنانى

ويقول فى سنة مقبلة :

ما أنت فى سفر الزمان العظيم
إلا صدى الماضى وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدى
قطبا حياة نحن فيها نهيم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهجع
لا طامع يقنع
فيها ولا الزاهدون
الناس فى أسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون فيهم يقيم

وتشتد به أحيانا سطوة التشاؤم وتكاد تسيطر على كل شىء عنده وذلك فى قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلى هلى نحو القبور ونمتص منها رحيق الدهور
عسانا إذا ما رأينا عظاما يفتق منها الربيع الزهور
عرفنا بأن الفناء بقاء وأن الحياة قبور تدور

ويختتمها بقوله :

نخلى جمالا يراه الغرور وليست تراه عيون الدهور
ونخلى الجهاد، ونخلى الطموح ونخلى القصور ، ونحى القبور

ودوری مع الكون جيلا فجيلا فهل نحن إلا قبور تدور

ولكنه لا يلبث أن يلتقى بعد عواصف الشك والتشاؤم إلى هدأة من الإيمان يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفى قصيدته « ابتهالات » انتقال من الظلام واليأس إلى شيء من نور الأمل يقول :

كحل اللهم عينى
بشعاع من ضياك
كى تراك

فى جميع الخلق ! فى دور القبور فى نسور الجو ، فى موج البحار
فى صواريج البرارى فى الزهور فى الكلا ، فى التبر ، فى رمل القفار
فى قروح البرص فى وجه السليم فى يد القاتل ، فى نجيع القتيل
فى سرير العرش فى نعش الفطيم فى يد المحسن ، فى كف البخيل
فى فؤاد الشيخ فى روح الصغير فى ادعا العالم ، فى جهل الجهول
فى غنى المثرى ، وفى فقر الفقير فى قذى العاهر ، فى طهر البتول

وإذا ما ساورتها سكنة النوم العميق
فاغمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وافتح اللهــم أذنى
كى تعى دوما نداك
من علاك

فى ثغاء الشاة فى زأر الأســود فى نعيق البوم فى نوح الحمام
في خرير الماء، في قصف الرعود في هدير البحر، في مر الغمام

في غنا البلبل في ندب الغراب
في دبيب النمل ، في هب الرياح

في طنين النحل ، في زعق العقاب
في صراخ الليل، في همس الصباح

في بكا الأطفال، في ضحك الكهول
في ابتهالات العراة الجائعين

في انتحاب الناي ، في دق الطبول
في صلاة الملك والعبد السجين

وإذا ماقرب الموت ووافاها الصمم
فاختمن ربي عليها ريثما تحيا الرمم

وليكن لي يا إلهي
من لساني شاهدان
صادقان

إن أفه بالحق فليشهد معي
أو أفه بالبطل فليشهد علي

وإذا ما قام غيري يدعي
يا إلهي الحق في بطل وعي

فليكن سيفا لساني حده
فسبيل الحق ماض لا يهاب

لايكف الضرب حتى ضده
ينثني عن غيه نحو الصواب

وإذا ما خان نطقي قلبي
فأراه البطل في الحق الصريح —

في كلام الغير فاجعل من فمي
لساني أيها الباري ضريح

فلساني يعلن الحق وصراً يذبحه
ليت شعري غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبي
واحة تسقي القريب
والغريب

ماؤها الإيمان أما غرسها   فالرجا والحب والصبر الطويل

جوها الإخلاص أما شمسها   فالوفا والصدق والحلم الجميل

فإذا ما راح فكرى عبثا   فى صحارى الشك يستجلى البقاء

مر منهوكا بقلبي فجثا   تائبا ينص من قلبي الرجاء

وإذا ما أملى يوما مشى   تائها فى مهمه العيش السحيق

عاد لما كاد يقضى عطشا   يحتسى الإيمان من قلبي الرقيق

وإذا الإيمان ولى والرجا أضحى ضرير

فلينم قلبي إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفى هذه الابتهالات التى يتضرع فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح عينيه شعاعا منه كى يراه ، وأن يفتح أذنيه كى تدرك كلمات الله وتعى ما وراءها من معان ، وأن يجعل له من لسانه شاهد صدق فلا ينطق باطلا ولا ينمط حقا ، وأن يهبه قلبا كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللهفة الروحية التى تتشوق الى المعرفة وتتطلع إلى المجهول وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقى به يقول.

نحن يا ابنى عسكر قد تاه فى قفر سحيق

نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق

فانتشرنا فى جهات القفر نستجلى الأثر

نسأل الشمس عن الدرب ونستفتى الحجر

ونبقى نفحص الآثار من هذا وذاك

وربما ندرك أن الدرب فينا، لا هناك

وسنبقى فى انتقال وشقـــاء وعذاب
وصعود، وهبوط، وذهاب ، وأياب
وسنبقى نهجع الليل وفى الصبح نفيق
ربما تاق منـــانا ، ربما تاق الطريق

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هـذا الصراع المنيف الذى يصـور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات،ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة بعد طـــول جهاد قصيدته « أغمض جفونك تبصر » ومن أجل هذا قال قصيدته «الطمأنينة» وانتهى فيهما إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنســـان لن يستطيع أن يتجرد من قيود هذا العالم،وعوامل الهدم والموت والفنـاء إلا إذا استطاع أن ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . ولن يتأتى هـذا طالما كان الإنسان مشغولا بذاته الصغيرة قابعا فى حدود نفسه الضـيقة . أما إذا سمت مداركنا الروحية وتعالت عن عوامل الفنـــاء استطاعت أن تظفر بالأمن والطمأنينة والسلام الروحى.

والآن ،وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هـــذا الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المسـاحة بروحهـــا المتماسكة بعناصرها الخيرة ، والتى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العـلم المحـدود والنظرة القصيرة بل عن طريق الإيمـان عما وراء عالمنا المحـــاط بالقيـود .

والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعا وأرحب نطاقا لمدى الحرية والتفكير حيث تجد الذات لها مأوى فى أحضان الروح اللانهائية التى لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيدة فنقف عند أجزائها المختلفة نتتبع صورها لنرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحـــدة ومتطورة فى البناء العام .

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالى بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمنا كاملا ، إنسان واثق من قوته كل الثقة . لا يجد الخوف إلى نفســه سبيلا . وليس ثمة شىء يستطيع أن يزعزع من ثباته أو يزلزل من ثقته بنفسه . ولمـاذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الزوابع من كان سقفه من حديد،وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليست هذه قادرة على أن تحميه مهمـــا اضطربت العواصف من حوله؟ فلتشتد الريح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلىء السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتغمر السيول الأرض. ولتقصف الرعـــود قصفا مروعا . فلا الريح الزعزع النـكباء . ولا السيول المكتسحة الجـارفة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شـــعرة فى رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخـــذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحســاس بالثقة والسلام والأمن تجســيدا حسيا . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا الركن من الحجر أن يثبتـــا لكل هذه العواصف التى أحسن الشاعر تصويرها بمـا جمع فيها من قوى قادرة على الهدم والتحطيم والإبادة . نعم ، ما كان لبيت الشـــاعر أن يسلم من عوامل التخريب والتحطيم هذه ما لم

يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليما معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صورة واحدة لموقف نفسي واحد ، اتخذت الكلمات فيه رموزا للتجسيد والإيحاء . وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصودا لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هنا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهي قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها في عقل القارىء فتشيع في نفسه ما هو مكنون فيها من عنصر الفكر والشعور .

على أننا لا ينبغي أن ننسى أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قد عاون هو الآخر في تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر في البيت الأول أمام حصنه هذا الحصين ، وأفاد بكلمتي السقف والركن وبكلمتي الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالي مدى ثقته بنفسه واعتزازه بقوته . ثم لكي يعزز هذا الإحساس بالقوة والثقة توالت أفعال الأمر التي أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يطالبها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل ما لديها من قوى لمجابهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر في أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان في ترديده على مسافات قصيرة وسريعة شفاء لشعور التحدي الذي ينتشر في أبيات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لها خطوطها وألوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى فى نفس الوظيفة وتنقل معها إحساسا واحدا . فنحن فى هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة فى أعماقه . وليس بحاجة إلى من يرشده أو يعينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من قدرتها لاتستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج فى أعماقه . وما دام فى قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو فى غنى بعد ذلك عن الشموس والأقمار . فلتظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نحبه . ففى يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شعاع واحد من نور فيهما وحدهما القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الشعاع من النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقمار . لأن الشمس والقمر لن يرياك إلا مايقع عليه بصرك وحسك، أما النور الداخلى المستمد من نور الله فهو وحده الذى يرينا ماوراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدها إلى شىء .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجه الضئيل مستمدا منه البصر ومتحديا بعد ذلك كل ضوء آخر غيره . وهكذا تنتهى المقطوعة الثانية بما انتهت إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات فى مواجهة كل مسالك الضياع والظلام والضلال .

أما المقطعة الثالثة فتصور الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهي تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر. ولكن هل تستطيع الهموم مهما تزاحمت وتكاثرت أن تزعزع من إيمان الشاعر وصلابة نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش الهموم الزاحف هذا أن يغزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتهج بها ويستمتع بجمالها وجلالها، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذهنه بالمحدود والزائل فلن ينطفىء سعير الظمأ في قلبه، وسيظل مهددا بالفكر المكدود والنوم المؤرق والسهاد الطويل، وستزحف عليه جيوش من الهموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها ممهدا إلى ذاته وعقله .

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذي لايزول إلا على النفوس التي لاتشبع ولا ترتوي لأنها دائما تتلهف إلى لذائذ الحياة الحسية خوفا من الحرمان أو من اقتراب الأجل . أما النفوس التي ينبع في أعماقها هذا الماء الحي ، ماء الإيمان فهي القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقائها، بخيرها وشرها ، ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها مالم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة ، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتي المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتهما الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، ومن كان صديقا وحليفا للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل مايصدر عنهما حتى ولو بدا

العين القاصرة شرا . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبـــدا شيئا مسيطرا أو مستبدا بالحياة . فمنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتتبعه ، والحياة دائما غلابة لأنها تتدفق كمياه النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشواطئ والسدود . والنهر يمضى رغم هـذه الشواطئ وتلك السدود إلى الأمام دائمــا ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقـــد صرخ فيها أن تقدح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلن تستطيع نار الشر هـــذه أن تلفح وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفـــر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشـــاء ، فليس الموت فشلا يصيب الحيــاة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبـــو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحـــاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعمـــاقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمـــل قد يبدو له صعبا أو مستحيلا ، والطفل لا يفكـــر فى كبواته تلك بقـــدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعـــل أكثر الأشياء شبها بتلك الكبوات التى تعترض سبيل الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هـــذه المتاعب لا ينبغى أن تغمر قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغى أن تكون لنـــا حافزا على استجماع القوة واستـــكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهما يطفىء الروح

ويعوق مسالك التفكير، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نتبعها ، ولن تفارقنا إلى غير رجعة . تلك الآمال هى عقيدتنا فى الحياة ، هى الإيمان الدائم ، وهى وميض الحق ، وهى سعادتنا وأمننا وسلامنا.

ثالثا : التعليق

إذا أعدنا النظر فى أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعد القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هى الصورة سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت صورة كلية ذات أجزاء صغيرة . فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئى أو الكلى فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازى إنما يخضع للوظيفة الكلية التى تهدف إليها القصيدة. فلم يكن التشبيه فى القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به ، كما لم يكن من أجل إحراز المهارة والبراعة والدقة فى التوفيق بين طرفى التشبيه، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر . وإنما عملت الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيمن قادر على نقل التجربة التى عاناها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتماسك مع أخواتها تماسكا عضويا . وأن تشارك كل منها فى الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال. وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التى تستوعب فى كيانها المقطعات الجزئية فى تناغم وتوافق .

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيحاء والرمز اللذين يعينان القارىء على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى ومن ثم كان الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر القصيدة وروحها . فمع اهتمامنا بالمعنى الظاهرى للكلمات ، وأنه مقصود وأساس فى فهم القصيدة إلا أننا ينبغى أن نتعمق الرمز وما يشير إليه من دلالات أخرى .

على أن هناك عاملا آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة فى نقل التجربة وتجسيدها ونعنى به العنصر الموسيقى ، أو عنصر النغم الذى أشاعته هذه القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى فى القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير إلى الوزن الشعرى وحده أو إلى القالب الخارجى الذى تصب فيه التجربة ، أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوى وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات ،أوضربات موسيقية خاصة وما تنطوى عليه من معان تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتوكيدها فى نفس القارىء أو السامع .

ومن هنا ينبغى للوزن ،ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه العناصر فى وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع غاية واحدة .

وفى قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى بحر المتدارك الذى اتخذ إطاراً عاما لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت فى أداء تجربته . ففى تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فى كل أبيات القصيدة

وعلى هذا النحو الذى رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى.

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعرى الذى تبدأ به كل مقطوعة هو ذاته البيت الذى تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نغما ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد،فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعرى والقافية وأن تخضعهما للتجربة فى غير تكلف أو صنعة. كما استطاعت أن تخلص من الأعباء الثقيلة التى أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلى المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعرى من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، كما استطاعت اللغة فيها أن تحلق فى عوالم من الفكر أرحب وأبعد وهى مع كل هذا لم تتخل عن الأصول القديمة كلية ،وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التي سعينا إلى تحقيقها في الفصول السابقة ، وعلى الأخص ماجاء منها متصلا بنظرية الخيال ووحـــدة العمل الفني هـــو توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الأدب . وهي قضيه طالما شغلت المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية على مر العصور ، لا في الآداب الأوروبية وحدها ، ولكن في أدبنا العربي كذلك . وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبي وتبين تأثيره . فإن أي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمـــون سيؤدي بالضرورة إلى الخلط في الحـــكم على الآثار الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء في حقائق ،إن جـــاز الاختلاف فيها في العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم . وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التي ينبني عليها الفن أيا كان نوعه .

وقبل أن نبدأ في دراسة هذه القضية وتتبعها في مراحلهـــا المختلفة يحسن بنا أن نحـــدد مايعنيه النقد الحديث باصطلاحي الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى وقد يستخـــدم أحيانا اصطلاح الصـــورة بدلا من الشكل فيقـال : الصورة والمضمون

والشكل عندهم هـو الصورة الخارجية ، أو هـو الفن الخـالص المجـــرد عن المضمون والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي ، سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية . فإذا حكمنا على قصيـــدة غنائية من حيث الشكل مثلا قصرنا أحـكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخـارجـــة لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وبمـا قـد يتحقق من خلال ذلك من جمـال أو انسجام في الوحـــدة أو تناظر في الأجـــزاء .

وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعرى الغنائى فى القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره . وكذلك الحال فى المسرحية، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامى وتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية ، إلى وسط ، إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا انسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية .

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى . ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو فى غالب الأمر المادة الخام التى يستخدمها الأديب أو الشاعر ، والذى يشكلها الفنان فى الصورة التى يريدها .

وانقسم النقاد وفقا لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون . وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة . فأصحاب الشكل لا يرون فى المضمون أية قيمة فنية ، ويحصرون أحكامهم فى دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال . وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون . وحددوا المضمون كما يقول كروتشه ، تارة بما يلذ ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية ، (١) .

والمسألة مرتبطة فى جذورها بفلسفة إدراك الأشياء : هل ماهية الشىء

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٩١ .

متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء ؟ أو بمعنى آخر : هل المدرك الحسي الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقـة كامنة فيه أم أنه يمثل ظلا زائلا لحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه ؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكراً منفصلا عن الأشياء ، والحقيقة عنده كامنة فى المدرك الحسي ، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لاينفصل عن تحققه المادى ومن هنـا كان عالم الشعر عند أرسطو كامنا فى المظاهر الحسـية ، ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى .

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو الماهيات وبين المدركات الحسية .

والكلمات لاتعنى الدلالة على أشياء ، وإنما تعنى أفـكاراً وأشياء فى الوقت نفسه . فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان : أولا جملة من الصفات التى تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة : وثانيا جملة الارتبـاطات والانطباعات القائمة حول الـكلمة ، أو بمعنى آخر مايمكن أن تضفيه الكلمة من إحسـاس . من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسـد وبين الإحسـاس المرتبط بما تثيره الكلمة فى النفس من إيحاءات خاصة إلا فى نطـاق التقسيم النظرى بين مايدرك بالعقل وما يدرك بالحس . وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذى يستمد عادة من جملة الإيحاءات والارتباطات، وفى وسع أي إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجمـاله شيء آخر ، كما فى وسع الدراسة النظرية البحتة أن تقول إن وصفنا البدر بالجمـال

شيء نابع عن الذوق . أما ماهية البدر التي تتمثل في فكرته كنجم مستدير مضيء يظهر في السماء ليلا فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل ، لا عن طريق الذوق .

ومن الممكن أن نقول ذلك ، وأن نفصل بين ماهية الشيء وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله ، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي (١) .

ولكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا ينبغي الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة ، فليست الكلمات في اللغة والشعر مجرد علامات أو إشارات نتخذها لنشير بها على وجود شيء أو سواه ، وإنما هي رموز تتضمن شحنا من المشاعر والإحساسات .

« فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفى فيها على مجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزو في نفس الرائي أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهورية العربية المتحدة - مثلا - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم ... والهلال رمز الإسلام ، والصليب رمز المسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين لكل منهما مدلولها المعين ، إذ هما

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٧٠ وما بعدها .

تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا » (١).

فالكلمات إذن ليست قطعا من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض ، وإنما الكلمات أرواح تختزن فى داخلها مشاعر وإحساسات . وهى بتفاعلها مع غيرها فى داخل سياق لغوى قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة . وبذلك تكون اللغة فى يد الكاتب أو الأديب فى حركة خلق مستمرة ، والفن الأدبى استثمار لإمكانات اللغة التى لا تنتهى عند حد .

وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخالص المجرد ، وبين الشعور أو الإحساس أو ماتتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إيحاءات أمرا بعيداً كل البعد عن المفهوم الحقيقى لأثر اللغة فنيا .

من أجل هذا حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى ، ولكن فهم أرسطو للغة لم يصادف هوى عند مدرسة اللغويين الاسكندريين ، وعندهوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واختلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء (res) ، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى فى عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق (٢) .

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة

---

(١) فلسفة وفن ٤٣ ، ٤٤

(٤) فن الشعرص ١٩١ ، ١٩٣

الفن فى هذا القرن إلى مدرستين : مدرسة الشكل ومدرسه المضمون . والأعجب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لايزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى . ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل . فما أكثر مانسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تشتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها . وكثيرا مانسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية ما فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامى،ولكن يعوزها الموضوع الهام ذو الشأن التاريخى أو الوطنى أو الاجتماعى .

وهذه جميعها أخطاء يأباها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعمليتى الخلق الأدبى والنقد الأدبى على السواء .

وليس من شك فى أن هذا الخلط فى مفهوم العمل الفنى خلقاونقدا إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات اللذة ،والنظريات الأخلاقية والمادية فى الفن وغير ذلك. كما يرجع أساسا إلى إهمال العنصر الفنى إما إفلاساوإماعجزاً. الامر الذى جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصرا لاحقا أو عرضيا .

وليس هناك ماهو أشد حسما للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الخطوط الأساسية التى ينبنى عليها الخلق الأدبى بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشيع أو الانقسام . فقد عرفنا أن الخيال هو الذى يبدع الشكل العضوى ، وهذا الشكل العضوى ينبع من داخل العمل الفنى ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشىء آخر يفرض عليه من الخارج . ومن هنا أصبح الشكل الخارجى

فى الشعر ليس بذى قيمة فى ذاته ، إن قيمته فى اتحاده اتحادا عضويا مع سائر العناصر المكونة للعمل الفنى . واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفنى اعتمادا كليا على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده . وقد نتج من هذا كله نتائج غاية فى الأهمية نجملها فى النقاط الآتية :

أولا : أصبح نقد العمل الفنى عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاما ، وأن الشكل العضوى أمر غير مكتسب ، وليس مصنوعاً صناعة آلية ولكنه فى باطن العمل الفنى ، ويتحدد فى تطوره من الداخل . ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه (١) :

ثانيا : إن قيمة العمل الفنى تأتيه من اتحاد أجزائه ، وإذا كان ثمة قوانين للعمل الفنى فهى قانون العبقرية ، لا القانون المفروض على الفنان من الخارج . إنه قانونه الخاص الذى يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وبهذا يقضى كولردج على ماكان يلجأ إليه الكلاسيكيون فى نقدهم عندما كانوا يحددون للقراء أصولا بعينها لا يحيدون عنها ، ويلتزم بها النقاد كذلك فلا يحكمون بالجودة أو الرداءة على عمل فنى إلا إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة . وبذلك يحطم كولردج فكرة القانون الصارم فى النقد ، ويرى أنها مسألة نسبية يحددها العمل الفنى نفسه الذى يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

ثالثاً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت سائدة فى النقد الأدبى قبل كولردج . وله فى هذا المجال فهمه الدقيق للغة ووظيفتها في العمل الفني .

---

(١) كولردج ص ٩٣ .

فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كمعان . أو بينهـــا كأدوات اصطلاحية الغرض منها الإشارة، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء . غير أن اللغـة فى الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية النـــاقلة للمشاعر . وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها : « إنهـا اللغة الأولى مترجمة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لاتكتفى بمجرد الإشـارة إلى الصورة الباردة ، وإنمـــا بحيث تعبر عن حقيقة الشىء[1] » . ويقول فى موضع آخر :

« إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التى تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر ، والتى هى بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال . وبين تلك الألفاظ التى توصل لنـا صوراً . سواء أكانت هذه الصورة مستعارة من موضوع خارجى معين لـكى تحي وتخصص موضوعا آخر ، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لـكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة »[2] .

ويعرف الشعر بقوله :

« إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع »[3] .

ومعنى هذا أن أى كلمة فى العمل الفنى لايمكن تغييرها أو استبدالهـــا

---

(١) كولردج ص ٩٦

(٢) المرجع السـابق ٩٦

(٣) المرجع السابق ص٩٦

بأخرى دون أن يفقد السياق معناه . فلكل لفظة مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها . فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى فى عصورها من الشعور . خذ أى كلمتين متشابهتين فى المعنى وحاول أن تستجلى ماوراءها من إحساس فستجد أن لكل منها مزاجا مختلفا وروحا متباينة . من أجل ذلك قال كولردج : « إن الشعر الرائع هو الذى لايمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئا . » (١)

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لكان يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحل الواحدة منها مكان الأخرى . ولكننا عرفنا أن الكلمة ليست مجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة ، وإنما هى نسيج متشعب من إحساسات . بل ان لكل كلمة تاريخا طويلا مرت به ، وظروفا نشأت فيها ، وارتباطات أحاطت بها . وهذا كله كفيل أن يزيد الكلمة خصبا وحياة ، وأن يجعلها شخصية متميزة تماما وهذا هو ماعناه كولردج بقوله :

« ولا يتضمن معنى اللفظة فى رأيى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل يشمل أيضا جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب ، وانما تجعلها أيضا قادرة على نقل شخصية المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه . » (٢)

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة

---

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .

(٢) كولردج ص ٩٧ .

حية ، وأن ارتباطها وثيق بحيث لايمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلهـــا من مكانها أو تستبدلها إلا إذا تغير المعنى .

رابعا : من النتائج الأخرى الهامة التى تولدت عن مفهـــوم كولردج للشكل والمضمون اعتباره الوزن والموسيقى فى الشعر جزءاً لايتجزأ من التجربة الشعرية وعنصرا ملتحما التحاما كليا بسائر العنـاصر الأخرى المكونة للقصيدة . بل إن الوزن عنده ثمرة من ثمار الخيال يقول :

« إنى أعتقد أنه من البشائر المرضية جدا فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العـــذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهـــل ... فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيا حـــين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحيـــاء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفـــكار الصادقة والمشاعر الشخصية او العائلية العميقة كل هـــذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة ، قد يستطيع أى فرد موهوب،وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحـــرف . أما الاحـــساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هـــذا الاحساس لدى الغير فإنما هى هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هـــذا الاحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعـــديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هـذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً . ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة . » (١)

(١) المرجع السابق ص ٩٩ .

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذى يختار الوزن الشعرى انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور فى نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنهما أقرب الوسائل للتعبير عن العواطف المشبوبة ، ولأنها هى الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارىء أو السامع . على أن الوزن الذى هو وليد الانفعال والعاطفة المشبوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن . وهنا تتدخل الإرادة التى تستطيع أن تحول العاطفة الثائرة المشبوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام ، وليس مجرد تفجر عاطفى غير خاضع لسيطرة الإرادة. ومن ثم لا يتحقق الوزن فى الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة . وفى هذا يقول كولردج :

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » (١)

ويربط كولردج بين الكلام المنظوم ولغته . وهو يرى أن أى كلام موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه ، فلما كان الوزن وليد الانفعال وصادرا عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته . هذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاما من موسيقى الشعر نابع من علاقات اللغة وأصواتها ونبراتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر . ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفنى، على الأخص اللغة التى هى مستودع الانفعال والموسيقى والصورة .

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٠ .

أما تأثير الوزن عند كولردج فيرجع إلى ناحيتين: الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تنتشر فى العمل الفنى كله، وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع فى نفسه. أما الناحية الثانية فهى النغمة غير المتوقعة، والتى لا تنشأ عن التشابه بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التى تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحلو لريتشاردز أن يسميها. فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن. يقول ريتشاردز:

«والنسيج الذى يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع. وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا تقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئاً تمجه النفس.» (١)

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هى التى تولد الدهشة وتثيرها لدى القارئ فى الكلام المنظوم.

ويجمل القول فى الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة، يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية، ويثير فى النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة. وبتآلف الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملا فنيا رائعا، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية فى ذاته. من أجل ذلك يشبهه كولردج بالخميرة فيقول:

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٢

« إن الوزن إذا ماقصد استعماله لأغراض شعرية أشبه مايكون بالخميرة... فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحا وحيوية » .

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن فى الشعر لاتتحقق إلا إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر فى القصيدة اتحاداً تاماً .

الشكل والمضمون عند كروتشه :

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون فى العمل الفنى الفيلسوف الإيطالى المعروف بندتو كروتشه واضع كتاب « علم الجمال » وصاحب مدرسة كبيرة فى الدراسات الجمالية والفنية .

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تمييزات خداعة تملأ ساحة فلسفة الفن ، وتغرى المرء بسهولتها وبداهتها الظاهرة وكلها يتعلق بالشكل والمضمون ، وأشهر هذه التمييزات هو التمييز بين المضمون والصورة (١)

وخطورة هذا التمييز فى رأى كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه أمام قيمتين اثنتين للعمل الفنى لاقيمة واحدة . إحداهما ترجع للشكل والأخرى للمضمون . فيرى أشياع المضمون أن الفن هو العنصر الصورى المجرد ، ويرى أشياع الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون .

ويسخر كروتشه من هؤلاء وهؤلاء حين يتتبع دراساتهم وفلسفاتهم ويجد فى نهاية الأمر أن كل مادار من جدل حول المدرستين لم ينته إلا إلى حقيقة واحدة هى أن أصبح أشياع المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياعا

---

(١) يستخدم كروتشه (الصورة) بدلا من (الشكل) .

الصورة ، وأن أصبح أشياع الصورة على ، غير إرادة منهم ، أشياعا للمضمون . وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى ، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى مواقفها على غير إطمئنان ولا استقرار كذلك .

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كروتشه قد وجدت الحل تلقائيا فى تفسيره للفن وتحديده لمفهومه . وقد عرفنا أن الفن حدس عند كروتشه ، وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس فى الفصول السابقة . وأدركنا أن تعريفه للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما ميزه عن اللذة والأخلاق . ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم فهو لم يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التى تتفرع منها التجربة والحقيقة التعبيرية أو الفنية . ولكنه مع ذلك لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل الفنى . فإذا كان للمضمون قيمة فهو لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفنى نفسه .

وينتهى كروتشه فى مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى الحقيقة الآتية، فيقول :

« والحقيقة هى أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منها على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدهما الفنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة ، بل الوحدة العيانية الحية . » (١)

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥

ويقول فى موضع آخر :

« فسيان إذن (أو قل إنها وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن تعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز فى صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هى الصورة المشعور بها . » (١)

ويقول كذلك :

« والعاطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا ، وإنما هى الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس فى وسعنا أن نتصور فى خارجه أى مضمون آخر ليس فى الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية التعقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة . » (٢)

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه فى القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم، فلايمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر والعقل ، والتخطيط والتجربة ، والإرادة الا وسائل خادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فنا .

أما التمييز الثانى الذى لايقل عن التمييز الأول خداعا والذى تمتلىء به أيضا ساحة فلسفة الفن فهو التمييز بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر التمييز بين الصورة وترجمتها المادية .

---

(١) المرجع السابق ص ٩٩

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧

فمن الناس من يميز فى الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الانفعال والتصوير وبين مايستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنهما ، ويرى هؤلاء أن الأولى هى باطن الفن والثانية هى ظاهره . ويعتبرون الأولى هى الفن وأن الثانية هى مادته .

ويرد كروتشة على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلا أمره ولو فى القول على الأقل ، ولكننا إذا انتقلنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فسوف نصطدم بعوائق تخيب الظن وتحطم الآمل، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان خاطئا . يقول :

« فأنى لشىء خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ، كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم فى فعل واحد الخيال التلقائى والتفكير والنشاط المادى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثانى ، لم نجد هنالك حدا وسطا يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والعادة والآلية والنسيان التى ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن فى المسألة سرا . فمنهم من رأى أن هذا السر تزاوج عجيب ، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعرى ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية — الجسمية .

وكان ينبغى قبل أن نلجأ إلى السر أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحا ، بل هل يمكن أن نتصور حدسا من غير تعبير . وفى رأيى أن ذلك

لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد .. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسا معبرا عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحنا موسيقيا مالم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية مالم تظهر بخطوط وألوان . ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جهارا ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولا أن نثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ فى كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت فى داخل الأذن. ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا رأيتها تترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية .»(١)

ويقول كذلك:

«إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقى شىء البته . فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر. وليس فى وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله، فى كل خلية من خلاياه ، وفى كل عنصر من هذه الخلايا. هو فى الوقت نفسه بشرة.» (٢)

وهكذا ينتهى كروتشة فى مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس والتعبير إلى حقيقة هامة مؤداها «أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته

---

(١) المرجع السابق ص ٥٨، ٥٩

(٢) المرجع السابق ص ٦٠، ٦١

طالما كانت العبقرية الأصيلة لدى الفنان هى فى الحقيقة كامنة فى قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذى يبلغ به درجة عالية من الكمال. إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاعرا عظيما وهو يسيء نظم الشعر، أو مصورا كبيراً وهو لا يجيد الملاءمة بين الألوان .. أو موسيقيا موهوبا وهو لايحسن تحقيق التناغم بين الأصوات. أو يكون فنانا كبيراً وهو لايحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل: لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيما. (١)

أما التمييز أو التفريق الثالث الذى ملأ ساحة فلسفه الفن والجمال والذى خدع الناس طويلا ومازال يخدعهم، والذى يحرص كروتشه على أن ينبه الأذهان إليه لخطورته على نظرية الفن، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال.

وهؤلاء، فى نظر كروتشه، يقسمون مفهوم التعبير الفنى إلى لحظتين: لحظه التعبير بالمعنى الخاص للكلمة: يعنى الوصول إلى التعبير، ثم لحظة جمال التعبير: يعنى زخرفة التعبير. وعلى هـــذا الأساس صنفوا التعبيرات فى زمرتين: التعبيرات العارية، والتعبيرات المزخرفة. (٢)

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه فى التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر فى ميادين الفن المختلفة، ولكنه قد نما واتسع فى ميدان اللغة بوجه

(١) المرجع السابق ص ٦٣، ٦٢
(١) المرجع السابق ص ٦٤

خاص، بل إنه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة فى اعتقاده هى الميدان الذى تنفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير، فكثيرا ما نرى الدارسين فى الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه واستعارة ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل بعض الناس يظنون أن الصور البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذى وردت فيه.

ويعلق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

«وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس فى المدارس، ويعنى بها فى الكتب، بل فى المباحث اللغوية التى تزعم لنفسها أنها علمية، فضلا عن الأفكار العامية بطبيعة الحال، ولو أنه فقد فى أيامنا هذه كثيرا من قوته الأولى، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة لا أدرى أعن كسل أم لقوة التقاليد، وتركوه يعيش قرونا طويلة. ولم تكد تحاول الثورات النادرة التى قامت فى وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا، وأن تنتزع الخطأ من جذوره. ولم يقتصر شر البلاغة التى تقول بوجود لغة «مزخرفة» مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداه إلى ميدان النقد.» (١)

وليس من شك فى أن المنهج البلاغى الذى يرجع مقياس الجمال والجودة فى الشعر أو فى النثر إلى ما فيه من صور بيانية منهج لا ينهض على أساس من فهم صحيح الأدب. ولقد نبه عبد القاهر الجرجانى إلى خطورة

---

(١) المرجع السابق ص ٦٤

هذا المنهج فى القرن الخامس الهجرى، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة بقوله:

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته.»

ولنا عودة إلى ناقدنا العربى الكبير لنوضح الفرق بين منهجه فى دراسة البلاغة وبين منهج من استمسكوا بالتقسيمات الشكلية من أمثال السكاكى والقزوينى .

وما نظن أن هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل فى أن الجمال ليس محصورا فى الزخرف أو الاستعارة . ومن البديهى أن يخلو بيت من الشعر من الصور البيانية ويحقق قمة الجمال فى التعبير الفنى. بل إن من الشعر ما لا يعدو مجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيرا بالغ التأثير قوى الإيحاء ، وهو بهذا وحده قادر على أن يبلغ الجودة لسذاجته وصدقه، ويقول كروتشه فى هذا :

«إن التعبير المناسب إذا كان مناسبا ، كان جميلا كذلك ، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالى للصورة . وإذا كنا نعنى بنعته بالعرى أنه يعوزه شىء يجب أن يتوافر فيه . فمعنى ذلك فى هذه الحالة أنه ليس مناسبا ، أو أنه ليس تعبيرا ، أو لم يصبح بعد تعبيرا. وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا كان تعبيرا فى كل أجزائه لم نستطع أن ننعته بأنه مزخرف ، بل بأنه عارى كالأول وبأنه سليم كالأول كذلك.» (٢)

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٩

(٢) المجمل فى فلسفة الفن ص ٦٥

ويقول :

« ليس التعبير والخيال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفنى لايكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدينا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزخرف . » (١)

ويرى كروتشه أن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة يرجع فى الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على دارسى اللغة وعلمائها الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر، والمنطق بالفن ، والجدل بالبلاغة . ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغتين : الأولى لغة الفكر والثانية لغة الشعر . وذهبوا إلى أن التعبير العادى أو العارى هو المطابق الفكر والفلسفة ، وأن التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر . واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التى إن جاز لها أن تصح فى مجال التفريق بين لغتين، إحداهما لغة علمية صارمة تستخدم خارج ميدان الشعر ، ولغة الانفعال التى تستخدم فى ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لايجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبى سواء منه المزخرف أو غير المزخرف . ذلك أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا ، وأن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفى المجرد ها هنا ، ظلما ، خليق كما يقول كروتشه أن يلقى ظلا خادعا ، حقيقا بأن يلبس الأمر على العقل ، ويوقعه

---

(١) المرجع السابق ص٦٥ .

فى الاضطراب ، ويحول بينه وبين رؤية الفن ، فى كامل رحابته ونقاوته بدون أن يريه منطقا ولا فكرا . (١)

ثم يزيد كروتشه الأمر توضيحا حين يهاجم النظرة المنطقية إلى اللغة ، تلك النظرة التى فصلت بين والنحو والبلاغة . فقد ظن أصحاب هذه النظرة أنه ما دامت اللغة نحوا فينبغى أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية . والذى زاد الأمر فظاعة أن هذه النظرة المنطقية للغة قد فرضت هى الأخرى سلطانها على منهج البلاغة ودراستها . وحين يهاجم كروتشه هذه النظرة المنطقية إلى اللغة إنما ينبه إلى خطورتها على مناهجنا فى دراسة الأدب والبلاغة يقول :

« على أن أسوأ الشرور التى سببها مذهب التعبير « المزخرف » لتصنيف صور الفكر الإنسانى تصنيفا نظريا هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة . فإننا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى العبيرات العارية وأن ترد إلى النحو . وبالتالى (إذ لا مكان للنحو فى البلاغة ولا فى الفن) إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوى . والواقع أن فساد اللغة المنطقى مرتبط ارتباطا وثيقا بالمذهب البلاغى فى التعبير ، وهو يتقدم معه جنبا إلى جنب ، فقد نشآ معا فى العصر اليونانى القديم ، ومعا يعيشان فى أيامنا هذه ، رغم تعارض الأول مع الآخر . وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية فى اللغة نادرة جدا ، ولم يكن لها نتائج ذات بال ، شأنها شأن الثورات التى قامت فى وجه البلاغة .

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ص ٦٦

وظل الأمر على هـــذا المنوال حتى العهد الرومانطيقى ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو فى بعض المراكز المصطفاة ، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغـــة أوثق بالشعر منها بالمنطق .

على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين ممن ظلوا يرون فى الفن رأيا خارجيا عن الفن (كالمذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحا من التوحيد بين اللغة والشعر . وفى رأينا أن هـذا التوحيد محتوم وسهل معـــا ، مادمنا فهمنا الفن على أنه حدس وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووحدنا بذلك ، ضمنا ، بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع . فما قصرناها تحكميا على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكميا عنصر النبرة والإشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها فى واقعها ، من حيث هى فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات . ولا ظننا ، بالحماقة ـ أن الإنسان يتحدث وفقا للنحو ووفقـــا المفردات . إن الإنسان يتحدث فى كل لحظـــة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثيراته وعواطفه فى هذه الصورة التى يسمونها كلامية أو مألوفة ، والتى لا تفصلها أية قوة عن سائر الصـــور التى يسمونها نثرية ، أو نثرية شعريه ، أو قصصية ، أو ملحمية ، أو حوارية دراميـــة ، أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسوء الإنسان أن يعد كالشاعر (وهو فى الحق كذلك ، لكونه إنسانا) فما ينبغى أن يسوء الشاعر أن يجمع إلى عامة الناس ، فإن هذا الجمع يفسر لنا لم كان للشعر الراقى سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية . فلو كان للشعر لغة خاصة ، لو كان « لغة الآلهـــة » لما استطاع البشر

أن يفهموه . لئن كان الشعر يسمو بالبشر ، فإنه لا يسمو بهم فوق ذواتهم ، بل داخل ذواتهم : وهكذا نرى الديموقراطية الحقة والارستقراطية الحقة ، في هذه الحالة أيضا، تلتقيان: فيلتقي الفن باللغة ، وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة

حتى ليمكن أن تعرف كل منهما بالأخرى ، أي أن تعدا شيئا واحداً .. وإن هذا التوحيد بين الشيئين يعود على الدراسات الفنيه والشعرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقيـة ، ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني . كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أن تخلصها من المناهج الفسيولوجية ، والنفسية الفسيولوجية التي تجرى الآن مجرى الموضة ، وأن تحررها من نظرية الأصل الاصطلاحي، هذه النظرية التي ما تنفك تتجدد والتي تستتبع وراءها المزاوجات الغيبية بين الصورة والإشارة ، لأن اللغة لا تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صورة إشارة . أي على أنها إشارة الصورة ذاتها ، وبالتالي صورة ذات لون موسيقي وغناء. إن الصورة هي نتاج عفوي الخيال ، لأن الإشارة التي يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان ، تفترض مقدما وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة.» (١)

هـذا العرض الممتع الذي عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة، وما ترتب عليها من آثار في المذاهب البلاغية والنقدية جدير بأن يلقي الضوء على كثير مما التبس على أذهان الدارسين حين يفرقون بين لغة الخيال ولغة المنطق،

(١) المرجع السابق ص٦٦ ، ٦٩

وحين يفصلون بين اللغة والشعر ، وحين يميزون بين اللغة العارية واللغة المزخرفة وحين يزاوجون بين الصورة والإشارة . وكلها تقسيمات خطرة تعود على النقد الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ ، وتباعد بين الدارسين وبين الفهم الصحيح لطبيعة اللغة والأدب .

ولما كانت هذه الأفكار وثيقة الصلة بدراساتنا البلاغية ومنهج العرب القدماء في درس البلاغة ، وفي تصورهم للغة ، فقد حرصنا كل الحرص على أن نتبع هنا ماقاله كروتشه كاملا حتى يتنبه دارسو البلاغة إلى ما ينهض من مناهج البلاغة على مبدأ سليم ، وما لا ينهض منها إلا على ضيق في النظرة وفساد في الحكم .

اللفظ والمعنى فى النقد العربى

غلب تأثير النظرة المنطقية الفنية على كثير من الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب، فالمتكلمون أصحاب فلسفة وجدل ومنطق وصلتهم بالبلاغة وثيقة كما نعرف من تاريخها، وقد جادل المتكلمون وهم بصدد دراسة القرآن الكريم وفهم مافيه من ألوان التشبيه والمجاز والبديع، وأداهم هذا الجدل إلى التفنن فى الأداء اللفظى والبحث فى المسائل البلاغية.

والجاحظ وهو أحد هؤلاء المتكلمين قد دفعه الحساس للعربية وبلاغتها وبيانها إلى أن يضع كتابه «البيان والتبيين» لكى يرد على أهل الشعوب الأخرى التى كانت تفخر بما لديها من أقوال فى البلاغة والبيان. فأراد الجاحظ أن يثبت أن للعرب السبق فى هذا. فألف كتابه هذا فى الخطابة، وذكر فيه أن الخطب للعرب والفرس فقط. أما الهند فلها معان مدونة، وكتب مجلدة. وأن اليونان لها فلسفة وصناعة ومنطق، وأن صاحب المنطق كان عليما بتمييز الكلام وتفضيله ومعانيه وخصائصه. وأن جالينوس كان أنطق الناس. ولكن الجاحظ فضل العرب على هؤلاء جميعا بالارتجال والبداهة وعدم المكابدة والمعاناة.(١)

وهكذا يتضح لك كيف يبدو فضل العرب على غيرهم من الشعوب من وجهة نظر الجاحظ أول من ألف فى البيان العربى. فهم (أى العرب) أقدر على الارتجال والبداهة وعدم المكابدة والمعاناة، وكلاهما من صفات الخطيب لا الشاعر. ولعل فى اختلاط البلاغة لدى العرب بالخطابة مايذكرنا بمدرسة

---

(١) — البيان والتبيين جـ٣ ص ١٤، ١٥ .

اللغويين الاسكندريين وهوراس وشيشيرون التى أشرنا إليها سابقا، عندما لاحظنا اختلاط معنى الشعر عندهم بالخطابة . وأنهم لذلك فصلوا بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء . وظلت نظرتهم للشعر مساوية لنظرتهم للخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق .

ويلاحظ الذين يؤرخون لنشأة البلاغة العربية أن مفهوم البلاغة، عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى ، وعلى رأسهم الجاحظ مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة. فكثيرا ماوردت الكلمتان عندالجاحظ مترادفتين . بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى ، وتوصف بأوصافها :

يذكر الجاحظ أن سهل بن هارون كان شديد الإطناب فى وصف المأمون بالبلاغة ، ومقومات البراعة فيها : من الجهارة والحلاوة والفخامة وجودة اللهجة والطلاوة . ثم يتبع هذا بذكر أسماء الخطباء من بنى هاشم (١)

وهكذا يعدد أوصاف البلاغة ، ومقومات البراعة فيها بالجهارة فى الصوت والفخامة فى اللفظ وحلاوة النطق وجودة اللهجة . وكلها من أوصاف ومقومات الخطيب .

وكثيرا ما تترادف الكلمتان فى كتاب الجاحظ . يقول وهو فى معرض الحديث عن حكم الجمهور بين خطيبين :

« إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا كان الناقد لقولها فى الأكثر أحد رجلين : رجل يعطى كلامهما من التعظيم على قدر مالهما فى نفسه من الحب . ورجل يتهم نفسه فيسرف فى اتهام من يعظمه خشية أن يكون مخدوعا عنه .

---

(١) البلاغة العربية فى دور نشأتها

ولكن الناقد العادل هو القوى الذى لا يتأثر بهوى نفسه ولا برأى غـيره (١) .

ويقول :

« وما تكلمت فيه الخطباء ونطقت به البلغاء أكثر من أن يبلغ آخرهـا ويدرك أولهـا . » (٢) فيجعل النطق مرادفا التكلم ويجعل البلغاء مرادفين للخطباء .

وأورد الجاحظ فى كتابه كثيرا من آراء الناس فى البلاغة ، العرب منهم وغير العرب . وستجد من قراءتك لهذه الآراء أن الخطـابة هى البلاغة . سئل أحد أطباء الهند الذين اجتلبهم يحيى بن خالد البرمكى لعهد الرشيد ـ ما البلاغة عند أهل الهنـد ؟ فقال له الطبيب : عندنا فى ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن لا أحسن ترجمتها ، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق فى نفسى بالقيـام بخصائصها وتلخيص لطائف معانيها. قال أبو الأشعث : فلقيت بتلك الصحيفة التراجمة ، فإذا فيها :

« أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح ، قليل اللحظ متخير اللفظ ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ، ولا الملوك بكلام السوقة .. الخ » (٣)

ويكفينا أن نطالع الكلمات الأولى من هـذه الصحيفة الهندية التى استشهد بهـا الجـاحظ عن معنى البلاغة حتى نرى إلى أى حد احتلت الخطابة المكانة

---

(١) البيان والتبيين جـ١ ص٢٦٣

(٢) المرجع السابق جـ١ ص٢٠٢

(٣) البيان والتبيين جـ ص٩٢

الأولى، فكانت لها السيادة على غيرها، حتى أصبح المالك لزمام البلاغة هو الخطيب، فاحتاج آلة البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح. قليل اللحظ، متخيرا اللفظ إلى آخر تلك الأوصاف المتعلقة بالخطيب الجيد.

وانظر كذلك إلى تعريف العتابى للبلاغة وقد تعرض له بعض معاصريه يسأله عن البلاغة فقال:

«كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذى يروق كل الألسنة ويفوق كل خطيب، فإظهار ماغمض من الحق وتصوير الباطل فى صورة الحق. وقال له السائل: قد عرفت الإعادة والحبسة، فما الاستعانة؟ قال: أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه: ياهناه ويا هذا. وياهيه. واسمع منى. واستمع إلى. أو لست تفهم؟ أو لست تعقل؟ بهذا كله وما أشبهه عى وفساد»(١)

فالبليغ عند العتابى هو الخطيب الذى إذا نطق لا يتلعثم ولا يتزحر ولا يعيد ما يقوله ولا يتوقف ولا تعوق انطلاقاته عوائق فلا يقطع كلامه بقوله: اسمع منى. واستمع إلى. وافهم عنى إلى غير هذا من كلمات تدل على الخطيب وعدم تمكنه من نفسه.

ولسنا بحاجة إلى الإطالة فى ارتباط كلمة البلاغة بالخطابة فى نشأتها فقد خصص لها الدكتور سيد نوفل فصلا فى كتابه البلاغة العربية فى دور نشأتها،(٢) كما تعرض لها الدكتور طه حسين فى مقدمته لكتاب نقد النثر

---

(١) البيان والتبيين جـ ١ ص ١١٣

(٢) ص ٦٥ وما بعدها

تلك المقدمة التى عرض فيها لتطور البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر، كما أشار لها طه ابراهيم فى كتابه «تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى». وأوضح الدكتور شوقى ضيف فى كتابه «البلاغة تطور وتاريخ» بعض الأسباب التى دعته إلى العناية بالخطابة وجعلها محورا تدور حوله معظم الملاحظات البلاغية أو النقديه . وأشار بصفة خاصة إلى إزدهار الخطابة بجميع ألوانها السياسية والدينية فى عصر بنى أمية . كما أرجع كثرة الملاحظات البيانية فى هذا العصر إلى رقى الحياة العقلية . ونمو العقل العربى مما شجع على الجدل والمناظرة فى جميع الشئون السياسية والعقدية. فكان هناك الخوارج والشيعة والزبيريون والأمويون وكان هناك المرجئة والجبرية والقدرية والمعتزلة . (١)

وإذا كان هذا النمو العقلى عند العرب قد ساعد على العناية بأساليب الجدل والمحاجة والمناظرة، وكان هذا بدوره سببا فى طغيان الخطابة وأساليبها ، وفى الاهتمام بها فإن ثمة سببا آخر كان له تأثيره البالغ على التفكير البلاغى عند العرب ذلك هو الجاحظ وكتابه البيان والتبيين .

فمهما تكن الأسباب التى دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة، فإن شيئا أهم من كل ذلك كان سببا فى سيطرة النزعة العقلية فى التفكير البلاغى عند العرب،وهو أن يكون أول كتاب فى البيان العربى يؤلفه رجل من كبار رجال المعتزلة وعلماء الكلام الذين كانوا حريصين أشد الحرص على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الأجنبية وخاصة بالفلسفة والمنطق.

يقول الجاحظ:

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ ص ١٤ ، ١٥

« لا يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام متمكنا فى الصناعة يصلح للرياسة حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلسفة والعالم عندنا (يريد المعتزلة) هو الذى يجمعهما. »(١)

وكان طبيعيا من رجل هذه ثقافته، وتلك نزعته أن يكون كتابه صورة لتفكيره، وما كان يدور فى تلك الحقبة من اتجاهات عقلية وجدلية وفلسفية، وأن تتأثر ملاحظاته البيانية بهذه الاتجاهات السائدة، فيكون للخطابة والخطبة وخصائصها النصيب الأوفى من هذه الملاحظات. وتكون المناظرة والجدل والمنطق والفلسفة عوامل موجهة لتحديد صفات البلاغة والبيان عنده.

وكان من الممكن ألا يكون فى هذا كله خطر أو عيب لولا ما كان لكتاب البيان والتبيين من تأثير بعد ذلك على من جاءوا بعد الجاحظ. فقد كان دائما كتاب الجاحظ موردا خصبا استقى منه كثير ممن كتبوا فى البيان العربى والبلاغة العربية، واستمرت سيطرة الكتاب على الفكر البلاغى حتى القرن الرابع وما بعده.

وكان من أخطر النتائج التى ترتبت على تأثر النقاد والبلغاء بكتاب البيان والتبيين أن ظلت نظرتهم للشعر لا تفترق كثيرا عن نظرتهم للخطابة. وإذا كان القاضى الجرجانى فى القرن الرابع الهجرى قد قال: إن الشعر يعتمد على الطبع والذكاء والرواية والروية، فإن أبا داود قد قال فى الخطابة أيضا: « رأس الخطابة وعمودها الدربة وجناحها رواية الكلام. »

ولكن ما الخطر فى أن تكون نظرة علماء البيان الأولين للشعر مقايسة

---

(١) الحيوان ج ٢ ص ١٣٤

له مع الخطابة والمنطق والفلسفة ؟ الخطر راجع إلى أن مثل هذا الاتجاه سوف يؤدى بالضرورة إلى طغيان النظرة المنطقية للغة، تلك النظرة التى حذرنا منها كروتشه والتى سوف تقودنا إلى الإنصراف عما فى طبيعة اللغة من قوة خيالية، وعما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق . كما لا يخفى أن مثل هذه النظرة سوف تجنح بالبلاغيين والنقاد إلى العناية بالشكل الخارجى، فإذا نظروا الشعر نظروا فيه إلى ما يتصل باللفظ دون المعنى . وحتى لو نظروا المعنى لم يعنهم منه إلا ما يتصل بالجوانب الشكلية كالفكرة الفلسفية أوالمنطقية أو الأخلاقيه . وإذا وصفوا الشعر قالوا : «والشعر كلام منسوج ولفظ منظوم. وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا ، ولا السوقى من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا.»

وهذه أوصاف أكثر ما تكون صلة بالشكل الخارجى ، ولما كان مجال الشعر ليس العالم الخارجى وحده ، بل العالم الخارجى والباطنى معا فإن مجال البحث والنظر فيه لا ينبغى أن يقتصر على الشكل الخارجى.

ولقد ظلت هذه النظرة الشكلية للشعر غالبة ومسيطرة حتى بعد أن بلغت النظرية النقدية ذروتها فى القرن الرابع الهجرى ، على يد ناقد كبير كالآمدى الذى دافع كثيرا عن عمود الشعر ، ذلك الذى تركزت فيه قمة التفكير النقدى فى القرن الرابع . ومع ذلك فعمود الشعر يعتمد أساسا على الاعتدال ، والصحة والسلامة ، والمحافظة على القديم ، والعناية بشرف المعنى وصحته ، وجزالة الألفاظ واستقامتها ، والإصابة فى التشبيه ، والتحام أجزاء الكلام ، والدقة فى الاستعارة إلى غير ذلك من أسس عامة مهما قيل بشأنها فالإعلاء من قيمه الشكل واضح فيها تماما .

ومثل هذه النظرة التى تصرف فى العناية بالشكل مصدرها الحقيقى غلبة النزعة العقلية والمنطقية . وفى هذا مافيه من بعد الفهم الحقيقى للشعر . فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه ؛ ونجرده من جوهره وروحه .

وزاد من الاستمساك بهذه النزعة العقلية فى التفكير النقدى أن الذى قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان : طائفة النقاد اللغويين ، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر . وكلا الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة ، وتستمد مناهجها من طبيعة المذهب العلمى وتؤمن بالمنطق . هذا بالإضافة إلى الاطراد الذى لازم حياة الشعب العربى وتفكيره قرونا طويلة .

على أساس مما سبق تمسك العرب باتجاه المناطقة فآمنوا بأن الشعر لفظ ومعنى، وبهذه القسمة الصارمة ظل النقاد يعالجون الشعر فترة غير قصيرة تبدأ بالجاحظ وتستمر قرونا طويلة من بعده .

اللفظ والمعنى عند الجاحظ :

يقول الجاحظ الناقد تعليقا على بيتين من الشعر :

« وأنا قد سمعت أبا عمرو ، وقد بلغ من استجابته لهذين البيتين ، ونحن فى المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لايقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل فى بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه ، وهما قوله :

لاتحسبن الموت موت البلى ... وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا ... أفظع من ذا لذل السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعانى ، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع وجودة السبك . فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير .»(١)

وفى عبارة الجاحظ هذه على شهرتها وكثرة تداولها ، بل وتأثيرها الشديد فيمن جاءوا بعد الجاحظ من نقاد ، غموض واضح فهى لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين المعنى واللفظ .

أما عن غموض العبارة فناشىء من أن الجاحظ قد نفض عن المعنى كل أهمية ، وذلك فى كلماته الأولى التى تبدو انفعالية حاسمة ، وذلك عندما نفى الحسن فى الكلام عن المعنى بأن جعل المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى ثم عاد فأثبت الحسن للصياغة . فهل المقصود من هذا أن المعنى شىء وصياغته شىء آخر ؟ أم المقصود أن العبرة فى الشعر بصياغته وليست بأفكاره أو معانيه ؟ ثم ماذا يعنى الجاحظ بقوله : إنما الشأن فى إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ؟ . » هل المقصود من هذا مايتصل باللفظ من الخارج . ونعنى به دلالة اللفظ على الموسيقى والإيقاع ، أو مايكون بين الكلمات من تلازم يباعد بينها وبين التعقيد والتنافر ، أو مايشيع فيها من سهولة فى النطق ومراعاة مايتصل بمخارج الحروف وحسن أدائها منطوقة ؟

إن عبارة الجاحظ التى سقناها لاتكفى فى تحديد المقصود بالمعنى ، والمقصود

---

(١) الحيوان ص٣ و ص ٤٠

بالفظ : وأما الذى يحـدد مفهومه اللفظ والمعنى فهو كتاب البيان والتبيين كله ، ومراجعة ماينتشر فى ثناياه متعلقا بمدلول الكلمتين . ولو اكتفينا فى تحديد مايعنيه الجاحظ بكلمتى اللفظ والمعنى من عبارته هذه التى أشرنا إليها آنفـا لما استطعنا أن نخرج بشيء دقيق عما يعنيه بالفظ والمعنى ، بل ربما كانت فـكرة الفصل الصـارم بين اللفظ والمعنى أقرب نتيجة يمكننا الحصول عليها من عبارته .

على أننا لو تتبعنا كتاب الجاحظ فى أكثر من موضع، وعلى الأخص فى المواقف التى يشير فيها إلى تحديد معنى البلاغة ، والتى وقفنا عند بعضهـا واستعرضناه . وكذلك فى المواقف التى يوجه فيها ملاحظات نقدية أو يقرر فيها حقـائق عن علاقة اللفظ والمعنى لرأينا فى كل ما نقرأ أن الجاحظ لم يحدد مفهوم الصياغة التحديد الواضح ، ويبدو أنه ترك هذا التحديد لمن يجيء بعده من الدارسين . فهو مثلا فى تحديده لمعنى البيان يقول :

وقال بعض جهـابذة الألفاظ ونقاد المعانى : المعانى القائمة فى صـدور النـاس المتصورة فى أذهانهم . والمختلجة فى نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فـكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة فى معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجـة أخيه وخليطه . ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى مايبلغـه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لهـا ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هى التى تقربهـا من الفهم وتجليهـا للعقل ، وتجعل الخفى منهـا ظـاهرا ، والغائب شـاهدا ، وهى التى تخلص الملتبس . وتحل المنعقد ... وعلى قـدر وضوح الدلالة وصواب الإشـارة وحسن الاختصـار ، ودقة المدخل ، يكون إظهار المعنى . وكلما كانت

الدلالة أوضح وأفصح ،وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفـــع وأنجع . والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان الذى سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه وبذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم .» (١)

فهو يفصل بين اللفظ والمعنى فى أول جملة من هذا النص الســابق حين يجعل الألفاظ جهابذة يعنون بها ، والمعانى نقاداً يرجع إليهم فيها ، حتى لكأن الفضيلة فى الكلام أو الشعر إنما هى قسمة بين اللفظ والمعنى بعضها يرجع للفظ منفصلا والآخر يتصل بالمعنى مستقلا .

هذا بالاضافة إلى أن النص السابق يقرر حقيقة غاية فى الخطـورة ، بل هى أبعد مايكون عن حقيقة الخلق الأدبى ، فقد جعل الجاحظ للمعنى قبل النطق به أو تدوينه وجوداً مستقلا . فهو يتحدث عن المعانى الموجـــودة فى صدور الناس والمتصورة فى أذهانهم ، والمستورة الخفية ، والمحجوبة المكنونة كما لو كان من الممكن أن توجد هذه المعانى بدون أن يوجد التعبير عنها، ولو كنا من السذاجة بحيث نصدق مثل هذا لامكننا أيضا أن نصدق هؤلاء الشعراء والموسيقيين والمصورين الذين ، لعجزهم عن التعبير ، كثيراً مايقولون : إن رءوسهم طافحة بالبديع النادر من الشعر والتصوير والموسيقى ، ولكنهم لا يستطيعون أن يعبروا عنه ، أو لايهتمون بالتعبير عنـــه . مثل هذا وغيره لا يمكن أن يستقيم فهمه . إذ كيف يمكن أن نتصور معنى لم يخلق بعد ، إن وجود معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التى تعبر عن المعنى سواء أكانت لغة ،

---

(١) البيان والتبيين ج١ ص٧٦

أم لحنا موسيقيا ، أم ألوانا . إننا لا نستطيع أن نتكلم عن معان لا نملكها بعد ، كما لا نملك الرابطة الحية التى ستضم بعضها إلى بعض

وكذلك فى غير ما قدمنا من نصوص كثيراً ما نجد الجاحظ حريصا على هذه الثنائية بين اللفظ والمعنى ، أو بين المبنى واللفظ أو الشكل الخارجى وبين المعنى أو المحتوى أو الداخلى فيقول :

«وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه فى ظاهر لفظه ، فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف ـ صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة . »

وإصرار الجاحظ على أن ينعت المعنى بالشرف إنما يتضمن إحساسه بأن من المعانى ما هو شريف ومنها ما هو غير شريف وأن ليس كل معنى أو كل فكرة أو كل موضوع بصالح أن يكون موضوع تأليف أو نظم أو صياغة . وهذه أيضا إشارة من الناقد الكبير تضيف إلى جملة ما سبق جانبا من جوانب تحديده الصارم للمعنى بعيدا عن لفظه ، كما تؤكد أن اللفظ كسوة المعانى .

وهذه مسألة ترددت كثيرا لدى النقاد العرب ، مسألة تشبيه اللفظ الحسن بالثوب الحسن ، واللفظ القبيح بالثوب القبيح . وان الألفاظ تكسب المعنى رونقا وبهجة ، كما يكسب الثوب الحسن صاحبه حسنا وجمالا . وليس أدل على فهم هؤلاء لوظيفة اللغة فى الشعر من هذا التشبيه . فاللغة بمعناها الواسع لا يمكن أن ينفصل فيها الفكر عن صورته ، كما لا يمكن أن تكون اللغة مجرد غلاف خارجى لمحتوى داخلى ، لأنه لو صح هذا لكان هذا من جنس وذلك من جنس آخر ،

فالخلاف عندهم لا يغير طبيعة المحتوى ، وإنما هو مجرد حالة تحمل شيئاً مغايراً لطبيعتها .

وهكذا لو تتبعت كتاب الجاحظ فى فصوله المختلفة ، وفى تحديده لمعانى البلاغة والبيان ، وفى نقده للشعر والتعليق عليه . فلن تخرج فى فهمه للفظ والمعنى عن الحقائق الآتية :-

أولا : سيادة النظرة المنطقية للغة ، مما أدى إلى أن تتشابه البلاغة بالخطابة وأن يرتبط مفهوم الشعر بالنظرة المنطقية للغة ، مما سلب عن اللغة ، أو كاد ، طبيعتها الخيالية ، وعوق من فكرة التوحيد بينها وبين الشعر .

ثانيا : استقلال المعنى عن اللفظ ، فالمعنى يوجد أولا أو مستقلا ثم يتبعه اللفظ أو يقتفيه مما يدل على قصور فى فهم عملية الخلق الأدبى على وجهها الصحيح .

ثالثا : المبالغة فى العنـــاية بالشكل . فالشعر صياغة وضرب ن النسيج . وجنس من التصوير . وقد تطرف الجاحظ فى هـــذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكما على الجمال الخارجى فيه . دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذى كـاد أن ينعدم عنده . فأصبح الشكل بذلك مقياسا للبراعـة . وانتهى الجاحظ فى هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعى الذى سئل : « من أشعر الناس؟ فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا . أو إلى الكبير فيجعـــله بلفظه خسيسا » (١)

---

(١) نقد الشعر ص ١٠١

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبه :

لا يستطيع ابن قتيبه على كثرة ما قدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج وافر غزير . أن يتخلص من سيطرة النظرة المنطقية للشعر أو يتجرد من سلطان العقل والنزعة التقريرية فى تناوله للشعر وتحديده لقيمته .

ومن الغريب أن تجد لابن قتيبة فى مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» وفى مقدمة «أدب الكاتب» كثيرا من النظرات الصائبة فى مجال النقد والأدب . ثم نراه فى الوقت نفسه يخرج عليك بآراء تكاد تناقض الأولى تماما . فهو قد نادى باستقلال الرأى، وتحكيم النظرة الشخصية، وتجنب الانسياق مع التيار السائد إلا بعد نظر وفحص وتدقيق. وهو يدعو الناقد عند الحكم على الشعراء ألا يستحسن باستحسان غيره ، وألا ينظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل على الفريقين ويعطى كلا حقه (١) . وهذا كلام صائب لا يكاد يختلف عليه أحد . ثم نراه يهاجم مذهب الفلاسفة فى النظرة إلى اللغة وزج المنطق الشكلى فى دراستها وتذوقها. يقول فى مقدمة كتابه «أدب الكاتب» .

« ولو أن هذا المعجب بنفسه الزارى على الإسلام برأيه نظر من جهة النظر لأحياه الله بنور الهدى وثلج اليقين . ولكنه طال عليه أن ينظر فى علم الكتاب وفى أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفى علوم العرب ولغاتها وآدابها، فنصب لذلك وعاداه، وانحرف عنه إلى علم قد سلمه له ولأمثاله المسلمون وقل فيه الناظرون له: ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم . فإذا سمع الغمر والحدث الغر قوله الكون والفساد . وسمع الكيان والأسماء المفردة

(١) الشعر والشعراء ص٦

والكيفية والكمية ،والزمان والدليل،والأخبار المؤلفة،راعه ما سمع . وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة . فإذا طالعها لم يحل منها بطائل . إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه ، ورأس الخط النقطة والنقطة، لا تقسم، والكلام أربعة أمر وخبر واستخبار . والرغبة ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهى الأمر والاستخبار والرغبة . وواحد يدخله الصدق والكذب وهى الخبر ، والآن حد الزمانين ، مع هذيان كثير . والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف، وكذا كذا مائة من الوجوه . فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه فى كلامه كانت وبالا على لفظه وقيدا للسانه وعيا فى المحافل . وغفلة عند المتناظرين.»(١)

وواضح من النص السابق ثورة ابن قتيبة على تيار خطير يوشك أن يفسد عقول الشباب لطرافته وجدته والتأثر به ، ليصرفهم ذلك عن النظر فى كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم . ويخرجهم فى الوقت ذاته عن المنهج السديد فى دراسة علوم العرب ولغاتها وآدابها . وهو لم يقف عند حدود الثورة على هذا المذهب الجديد،بل لقد أضاف إلى ثورته سخرية وتهكما لاذعين على أصحاب هذا الاتجاه.

ومع ذلك فإذا تركنا هذا الكلام . ونظرنا فى آراء ابن قتيبة نفسه فى مواضع أخرى من كتابه « الشعر والشعراء» لرأينا ما يناقض هذه الدعوة الصائبة والحكيمة، بل والثائرة على منهج العقليين والفلاسفة والمناطقة واقحامهم هذا المنهج على دراسة الأدب وتذوق الشعر، وفهم كتاب الله وأخبار رسوله . فتفسيره لتأليف القصيدة العربية وانتقال الشاعر فيها من الغزل إلى وصف

---

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ١٧

الناقة إلى المديح ، تفسير لا يدل على دراسة تحليلية أو ذوقية للقصيدة. وإنما هو تفسير يعتمد على النظرة العقلية الصرفة (١).

فإذا تجاوزنا تفسيره لبنية القصيدة القديمة، وتعدد موضوعاتها إلى نقد الشعر، عرفنا كيف هوى من بين يدى ابن قتيبة كثير من الحقائق الهامة المتعلقة بطبيعة الشعر وحقيقة الخلق الأدبى والنقد على السواء. هذا بالإضافة إلى تورطه فى الخطأ الذى حذرنا هو منه منذ قليل، عندما هاجم المناطقة والفلاسفة وأساليبهم فى دراسة اللغة. فليس هناك ما هو أكثر تأثراً بالمنطق، وبالنزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر، حين أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقى طريقاً ومنهجاً، ضارباً عرض الحائط بكل ما حذرنا منه سابقاً يقول:

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب

أولا: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، كقول القائل فى بعض بنى أمية

فى كفه خيزران ريحه عبق ... من كف أروع فى عرنينه شمم
يغضى حياء، ويغضى من مهابته ... فما يكلم إلا حين يبتسم

وكقول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملى جزعا ... إن الذى تحذرين قد وقعا

وكقول أبى ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها ... وإذا ترد إلى قليل تقنع

ثانيا: وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى كقول القائل:

---

(١) المرجع السابق ص ١٩

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولا ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

ويقول تعليقا على هذه الابيات :

هذه الألفاظ كما ترى ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح:

ويقول :

وهذا الصنف فى الشعر كثير،ويذكر شاهدا آخر عليه قول جرير:

بان الخليط ولو طوعت ما بانا ... وقطعوا من حبال الوصل أقرانا
إن العيون التى فى طرفها حور ... قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك له ... وهن أضعف خلق الله إنسانا

ثالثا: وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، كقول لبيد بن ربيعة:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه ... والمرء يصلحه الجليس الصالح

ويذكر من هذا الضرب قول الفرزدق:

والشيب ينهض فى الشباب كأنه ... ليل يصيح بجانبيه نهار

رابعا: وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى فى امرأة:

وفوها كأقاحى ... غذاه دائم الهطل
كما شيب براح با ... رد من عسل النحل[1]

(١) الشعر والشعراء من ص ٩ ــ ١٣

وليس هناك شىء يرضى المناطقة وأصحاب النظرة العقلية للغة والشعر أكثر من هذا التقسيم الذى يحول بيننا وبين رؤية الشعر فى كامل رحابته، كما لا يخفى أن مثل هذا التصنيف الشكلى لا يباعد بين الناقد وبين المفهوم الحقيقى للفن فحسب، بل ويدل على عجز تام عن تفسير الجمال، لأن الأسس التى يلتزمها لنفسه ويلزم بها غيره لا تمنحنا الوسيلة الصحيحة لفهم الشعر وتذوقه ونقده باعتباره عملا كاملا لا تستقل فيه الأجزاء بالقيمة.

وقبل أن نستطرد فى مناقشة هذا التقسيم يجدر بنا أن ندرك أولا ما الذى كان يعنيه ابن قتيبة من كلمتى اللفظ والمعنى. وليس من شك فى أن هذه الشواهد التى ذكرها لكل نوع كفيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة الكلمتين عنده. فإذا تركنا الضرب الأول الذى حسن لفظه وجاد معناه إلى الضرب الثانى الذى يحسن لفظه ويحلو حتى إذا فتشته لم تجد وراءه كبير معنى فسنجد أنه يصف الأبيات

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

بأنها أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع. فكأن كل ما فيها من جمال إنما يعود إلى الشكل الخارجى للألفاظ، وواضح من كلماته أن ما يعزوه من جمال للألفاظ ليس إلا تكوينها الصوتى والموسيقى، وما يكون بينها من إيقاع حسن، أو من تلاؤم فى المخارج والمطالع والمقاطع. فكأن كل ما ينتسب للفظ عند ابن قتيبه إنما هو وقع الكلمات فى الأذن وحسن تأثيرها على السمع، ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماما. وإذا كان المعنى عنده شيئا آخر فما هو؟ ومن يريد الإجابة على هذا السؤال لابد أن يسعى إلى الضرب الثالث الذى جاد

(١) الشعر والشعراء من ص ٩ — ص ١٣

معناه وقصرت ألفاظه . وبدراستنا للشواهد التى تمثل بها لهذا النوع نرى أن ابن قتيبة لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا إذا اشتمل على حكمة أو مثل أو فكرة فلسفية أو معنى أخلاقى ، أما ماعدا هذا من مجرد التصوير لحالة نفسية أو التعبير عن موقف نفسى أو إنسانى فلا يعد عنده معنى . ودليلنا على هذا أمثلة القسم الثالث ، وشرحه لأبيات عقبة ابن كعب بن زهير ، فقد قال فى شرحهما : وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لاينتظر الغادى الرائح . ابتدأنا فى الحديث . وسارت المطى فى الأبطح .

وهذا الشرح وحده كفيل بأن يرينا المقصود بكلمة المعنى عند ابن قتيبة . فهو قد أطال التفتيش فى هذه الأبيات فلم يجد فيها حكمة أو مثلا أو فكرة أخلاقية أو فلسفية ، فاتهمها من أجل ذلك بالقصور والعجز . نعم . ليس فيهما ما فى بيت أبى ذؤيب الذى استشهد به على جمال اللفظ والمعنى على السواء والذى ينطوى على حكمة إذ يقول :

والنفس راغبة إذا رغبتها ... وإذا ترد إلى قليل تقنع

وليس فيها كذلك ما فى بيت حميد بن ثور الذى اعتبره من أمثلة الضرب الأول الذى يطمع فيه كل شاعر . والذى يقول فيه حميد :

أرى بصرى قد رابنى بعد صحة ... وحسبك داء أن تصح وتسلما

وليس فيها أيضا ما فى أبيات الحزين الكنانى التى يمدح بها عبدالله بن عبد الملك بن مروان من ائتلاف وانتظام بين صفات المدح التى جمعها الشاعر فى البيتين ، ومن مهارة فى الجمع بين الحياء والمهابة بطريقة بارعة ، أحس فيها ابن

قتيبة أن الشاعر قد خرج علينا بفكرة جديدة حين جمع بين المؤتلف والمنتظم من الصفات المرتبطة بمعنى الهيبة فى قول الشاعر :

في كفه خيزران ريحه عبق   من كف أروع فى عرنينه شمم
يغضى حياء ، ويغضى من مهابته   فما يكلم إلا حين يبتسم

وأغلب الظن ان الذى أعجب ابن قتيبة فى قول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجملي جزعا   إن الذى تحذرين قد وقعا

ليس هو التعبير عن حالة نفسية استطاع الشاعر أن يحققها تحقيقا وانما فى كلماته البسيطة عندما أشاع الإحساس بالجزع على موت صاحبه واللوعة لفراقه. ذلك الفراق الذى ظل يشغل ذهن الشاعر أمدا طويلا ، فهو مشفق على نفسه من تلك اللحظة التى يبلغ فيها القضاء أجله ، ويختطف فيها الموت صاحبه منه . هذا الترقب المرير الممزوج بالإشفاق والقلق والخوف ، والذى أحسن الشاعر التعبير عنه بقوله « إن الذى تحذرين قد وقعا » .

نقول،أغلب الظن أن ابن قتيبه لم يعجب فى البيت بهذه المشاعر كلها وإنما الذى أعجبه فيها أنها حملت حقيقة من حقائق النفس ،وهى عجز الإنسان العاجز أمام قوة الموت . وليس ماعدا هذا من مجرد التعبير عن معنى الحزن اللاذع الذى يملأ قلب الشاعر لفقدانه صاحبه .

ليس لدينا من شك إذن ، بعد دراسة الشواهد التى تمثل بهما ابن قتيبه من أن كلمة المعنى عنده هى الأفكار الفلسفية والخلقيه الخاصة، أو التصورات الغريبة أو الطرائف النادرة . أما مجرد التصوير الفنى لحالة نفسية أو شعورية خاصة فليس من المعنى فى شىء .

وعلى أساس من هذا التحليل السابق لمفهوم كلمتى اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة نرى أن ناقدنا قد وقع فيما وقع فيه الجاحظ من خطأ فى تصوره للشعر وارتباط مفهومه لديه بالنظرة المنطقية للغة ، كما شارك الجاحظ أيضا فى فكرة استقلال المعنى عن اللفظ ، واستقلال اللفظ عن المعنى . ولكنه لم يكتف بهذا بل أضاف إلى أخطاء الجاحظ أخطاء أخرى خطيرة نذكر منها ما يأتى :

أولا : أن الشعر الذى يخلو من مضمون أخلاقى او فلسفى أو طرائف غريبة او تصورات نادرة لا يعتبر شعراً ذا قيمة ، وبهذا يعلق جودة الشعر على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير .

ثانيا : جعل للألفاظ دلالات مفردة أو مستقلة، ولم يفطن إلى أن الألفاظ فى الشعر ليست انغاما أو مخارج ومقاطع فحسب ، وإنما هى تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها العادية ، وتكتسب كل كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السياق الذى جمعها ، والبناء الذى انتظمها . وأن المفارقات فى المعنى لا تكون إلا لمفارقات فى البناء، وفى سياق الألفاظ وتداخلها وائتلافها .

ثالثا : المعنى فى الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقى للكلام بدليل تفسيره لمعنى أبيات عقبة بن كعب بن زهير التى أشرنا إليها سابقاً ، فقد حصر تفسيره لمعنى هذه الأبيات فى إعطاء المضمون الفكرى لها ، ومن هنا جاء مفهومه للمعنى محدوداً وقاصراً . فليست معنى اللفظة فى الشعر مجرد الموضوع المقابل لها، بل يشمل جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة مفردة ومجتمعة مع غيرها . فوظيفة اللغة فى الشعر ليست مجرد الإشارة إلى الشىء ، وإنما اللغة فى

الشعر مكونات ثنائية وثلاثية ورباعية كما يقول كولردج .(١)

رابعا : أهمل ابن قتيبة الشكل في الشعر إلى حد كبير . وإهمال الشكل على هذا النحو لايساعدنا ، كما عرفنا من دراستنا السابقة ، على تقويم العمل الفنى ، فقد فصل ابن قتيبة الشكل وأخذ يقدره كما لو كان شيئا خارجيا نغلف به المضمون ، حتى أصبح العمل الفنى أشبه بحبة الدواء المغلفة بغلاف من السكر . ولقد سبق أن فصلنا الكلام عن هذا الاتجاه الذى يجعل للمضمون كل قيمة على حساب الشكل ، وقلنا إن الفن فى هذه الحالة لن يتمتع باستقلاله عن السياسة والتاريخ والمجتمع والفكر الخالص والفلسفة ، أو أى مضمون آخر ، وتصبح القصيدة فى هذه الحالة شأنها شأن أى مقال فلسفى أو اجتماعى ،وفى هذا ما يجافى طبيعة الفن الشعرى .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر

وإذا تركنا ابن قتيبة إلى الشاعر الناقد عبد الله بن المعتز ، وتصفحنا كتابه البديع وجدناه يخصص كتابه هذا للرد على أصحاب المذهب الجديد فى الصنعة الشعرية ، ذلك المذهب الذى ظهر بظهور بشار بن برد،والذى نما وتطور حتى أصبح علامة مميزة لشعر أبى تمام الذى تبلورت عنده الصنعة الشعرية وعده النقاد إماما لهذا الاتجاه الشكلى فى الفن .

ألف ابن المعتز كتابه البديع على أثر هذه الضجة التى أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا فى الصياغة الشعرية والتجويد الفنى ، وأنهم حققوا ما لم يحققه القدماء فى استعمال المجاز والاستعارة ومحسنات القول

---

(١) راجع ما ذكرناه من رأى كولردج فى المعنى واللفظ .

من تجنيس وتورية وطباق وغير هذا وذاك من أنواع البديع المعروفة . ولقد أراد ابن المعتز أن يثبت بكتابه هذا أن فى شعر الأوائل وفى القرآن الكريم ، وأحاديث الرسول كثيرا من هذه الاستعارات التى يزعم المحدثون أنهم أصحابها ومخترعوها ، وكل ما فى الأمر أن الأوائل قد وقعوا عليها بطريقة تلقائية عفوية ، وأن المحدثين قد جذبوها جذبا ، وقصدوا إليها قصدا .

وعلى الرغم من أن ابن المعتز كان له هدف نقدى هام فى كتابه، فقد جعل أساسا له تلك الدراسة المقارنة بين المحدثين والقدماء , وعلى الرغم مما أضافه ابن المعتز من إضافات هامة فى المصطلحات البلاغية التى ذكرها وجمعها فى كتابه،فإن فكرة الفصل بين الشكل والمضمون،أو بين اللفظ والمعنى كانت سائدة على تفكير ابن المعتز . فهو فى الفصل الذى تعرض فيه (لمحاسن الكلام والشعر)[1] قد ذكر كثيرا من أبواب البيان والبديع واعتبرها حلية يجمل بها الشعر ويحسن ، واعتبر الألفاظ والصور الفنيه شكلا من أشكال التزيين الشعر ، ومن ثم كان المعنى عنده هو الجوهر والألفاظ وسائل من التزيين والتنميق .

أضف إلى هذا أن كل ماتعرض له أبن المعتز من محاسن الكلام والشعر كان تقسيما لأبواب هذه المحاسن واستشهادا لها . فهو يتحدث عن الاستعارة ، والطباق والجناس ورد الأعجاز على ما تقدمها ، والمذهب الكلامى ، ثم يذكر غير هذه المحاسن محاسن أخرى تتصل بما عرف بعد ذلك بعلم البديع ،مثل الالتفاف،والاعتراض ، والرجوع ، والخروج من معنى إلى آخر ، وتأكيد المدح بما يشبه الذم ، وتجاهل العارف ، والهزل الذى يراد به الجد ، وحسن

---

(١) البديع ص ٥٨ .

التضمين والتعريض ، والكناية ، والإفراط فى الصنعة ، وحسن التشبيه . وإعنات الشاعر نفسه فى القوافى وحسن الابتداء وغير هذا من موضوعات تتصل بالصنعة الشعرية والصياغة الفنية .

غير أن دراسة ابن المعتز لهذه الصنعة الشعرية لم تستطع أن تحدد لنا العلاقة بين الصورة الشعرية والتعبير الشعرى ، وهل هى علاقة الجزء بالكل ؟ أم علاقة الشىء المستقل المتفرد بقيمته .

والحقيقة أن ابن المعتز . على الرغم مما أضافه من دراسة نافعة فى مجال الصنعة الجديدة . كان ما يزال متأثرا بعبارة الجاحظ القديمة التى جعلت الشعر صياغة وضربا من النسج وجنسا من التصوير . ولم يستطع كتاب ابن المعتز أن يقدم إلينا مفهوما محددا لعملية الخلق الأدبى التى يذوب فيها الشكل الخارجى فى المضمون ذوبانا كاملا . كما لم يستطع ، وهو بصدد دراسته للصور الشعرية وهذا هو موضوع كتابه الأساسى ، أن يوضح لنا العلاقة الحية بين التعبير والجمال . أو ما يسمى بالتعبير العارى والتعبير المزخرف . بل لقد بدا من دراسته أنه يفصل بينهما وذلك حين جعل الذهن ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزويق . وليست جزءا لا يتجزأ من المعنى .

أما قدامة بن جعفر فقد كان أكثر العرب تأثرا بالنظرة المنطقية للفن وأبعدهم فهما لطبيعة الشعر وحقيقته وقد أثر هذا بدوره تأثيرا واضحا فى فهمه العلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون فى الشعر . ويكفى أن تراجع تعريفه الشعر حتى ترى إلى أى حد كان قدامة ضحية من الضحايا المشهورين الذين أفسدت أذواقهم سيطرة المنطق الشكلى وطغيانه

على تفكير بعض المشتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية . ولننظر الآن فى تعريفه الشعر . يقول قدامة :

« إنه قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا « قول » دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر . وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون . إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافى له ولا مقاطع . وقولنا « يدل على معنى » يفصل ماجرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى ومما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى . » (١)

وهذا التعريف فوق ما فيه من مجافاة ظاهرة لطبيعة الشعر ، أشبه ما يكون بالقاعدة النحوية التى لامكان لها فى البلاغة ولا فى الفن ، والتى ترجع اللغة إلى المنطق غير عابئة بما فى لغة الشعر من دلالات أخرى . من أجل ذلك جاء تعريفه الشعر تعريفا عاجزا قاصرا . فليس كل كلام موزون مقفى يدل على معنى يعتبر شعرا . ومع ذلك فقد حاول قدامة أن ينظر إلى موضوع الجودة والرداءة فى الشعر ، فذكر أن فى الشعر ما هو جيد ، وما هو ردىء ، ومنه ما هو وسط . ولكنه حين بحث فى أسباب الجودة والرداءة عاد إلى التقسيمات الشكلية فذكر أن عناصر الشعر أربعة : اللفظ والوزن والقافية والمعنى . ثم لا يكتفى بهذا وإنما يقوده ولعه بالتقسيم والتعريف إلى أن يصنع من هذه العناصر السابقة ائتلافات جديدة ، فهو يرى أن من هذه العناصر ما يأتلف بعضه ببعض ، فأخرج من العناصر الأربعة السابقة أربعة ائتلافات .

١ ـ ائتلاف اللفظ مع المعنى ٢ ـ ائتلاف الوزن مع اللفظ .

---

(١) نقد الشعر ص٣

٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن . ٤ - ائتلاف المعنى مع القافية[1].

وهذه الائتلافات على فسادها ، وما فيها من تفتيت ظاهر لوحدة العمل الفنى : مما قد يشير إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة أو المنفصلة عن الائتلاف الآخر ، نقول إن هذه الائتلافات لم تستطع أن تقدم بين يدى القارىء بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر ما يوضح تأثير هذه الائتلافات فى جودة الشعر أو رداءته .

وعندما أراد قدامة فى فصله الثانى من كتابه أن يوضح نعوت الجودة الذى وزعها على عناصر الشعر مفردة ومركبة كما رأينا ، تناول كل عنصر بالكلام كما لو كان عنصرا مستقلا له صفاته التى يستمدها من ذاته لا من العناصر الأخرى وعندما تعرض لنعوت اللفظ الجيدة قال:

« أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها . عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة » .

وهنا يتلاقى قدامة مع الجاحظ فى عبارته المشهورة . كما استشهد ببعض الأشعار التى اعتمد عليها ابن قتيبة فى مقدمته وهو بصدد الحديث فى محاسن اللفظ .

وذكر قدامة فى كلامه عن المبالغة فى الشعر أنه « لاضير على الشاعر فيما يسوق من معان ، رفيعة كانت أم وضيعة ، وجيدة كانت أم ذميمة ، وحقا كانت أم كذبا . ذلك أن المعانى كالمادة للشعر ، والشعر فيه كالصورة . فليس فحش المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجارة

---

(١) نقد الشعر ص ٧

رداءة الخشب فى ذاته . (١) وكذب المعنى لايتضح به الشعر . ثم يذكر أن قدماء اليونان قالوا : « أحسن الشعر أكذبه (٢) بل ويسند هذا القول أحيانا إلى أرسطو نفسه . (٣)

ويتضح لنا من النصين السابقين أن مادة الشعر وهى المعانى ليست بذات أثر فعال فى شكله الخارجى أو صورته التى هى ألفاظه . ويكفى أن يشير قدامة إلى أن المعانى فى الشعر كالخشب ، فليست رداءة الخشب عيبا فى ذاتها وإنما الذى يعيب النجارة صنعتها أو شكلها الخارجى . وفى هذا التفسير انفصال ظاهر بين المادة والجوهر أو بين الروح والجسد . وفيه كذلك تعليق الحكم على العمل الفنى بشكله الخارجى الذى هو عند قدامة شىء آخر غير مادة الشعر ، باعتبارها مجرد مادة لا حياة فيها . وإنما الحياة كلها فى الصورة الخارجية للعمل الفنى .

ومما يؤكد جنوح قدامة إلى الشكل جنوحا ظاهراً كلامه عن البلاغة إذ يقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء . واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ . وعكس ماانظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة . وإيراد الأقسام موفورة بالتمام . وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة . وصحة التقسيم بإتقان النظوم . وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف . والمبالغة فى الوصف . بتكرير الوصف . وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازى . وإرداف اللواحق . وتمثيل المعانى ... فهذه المعانى مما يحتاج إليه فى بلاغة

---

(١) المرجع السابق ص٣٦ ، ٣٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ٣٧

(٣) نقد النثر ص ٩٠ والمدخل فى النقد الأدبى ص٢٦٥

المنطق . ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب »(١) .

ومن يتتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي، وبالتزويق والتنميق اللذين هما عنده عماد البلاغة وسر الفصاحة . ويكفي أن تلقي نظرة على ما استشهد به من أشعار لهذه الصفات البلاغية حتى ترى أي مفهوم كان يحمل قدامة للشعر . فمثال الترصيع عنده قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الخليقة ، مهدي الطريقة ، نفـاع وضرار
جواب قاصية ، جزار ناصيـة عقاد ألوية ، للخيل جـرار

ويمثل لاعتدال الوزن بقول القائل : « اصبر على حر اللقاء، ومضض النزال » . فاللقاء والنزال على وزن واحد . ويستشهد على عكس ما نظم من بنـاء بقوله : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك . ومثل قولك : اللهم أغنني بالفقر إليك ، ولا تفقرني بالاستغناء عنك » ومثاله في الشعر :

قد يجمـع المال غير آكله ويأكل المـال غير من جمعه

وهكذا تلاحظ أن هذه العناصر التي جمعها قدامة وجعلها أصلا في البـلاغة كلها أمور تتعلق بالافتنان باللفظ وتحليته واللعب به ، وهي جميعها من سمات المذهب الجديد ، مذهب البديع الذي شغل الشعراء المجـددين ووجدوا فيـه مجـالا لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب ، وكان هذا كله نتيجة لإيمان الشعراء المحدثين بأن القدماء لم يتركوا لهم شـيئا من المعاني فقـد أتوا على معظمها، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفني لمعان قديمة وتحليتهـا

---

(١) جواهر الألفاظ ص ٣-٨ .

فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفدون فيه كل طاقاتهم ، وتبعهم النقاد فى ذلك، فظفر الشكل الخارجى للشعر عندهم بأكبر عناية .

مع أبى هلال العسكرى وابن رشيق :

وظلت هذه المقابلة بين اللفظ والمعنى سائدة ومسيطرة على عقلية النقاد العرب فترة طويلة . وها هو ذا أبو هلال العسكرى فى أواخر القرن الرابع الهجرى لا يكاد يختلف عن الجاحظ فى تصوره للعمل الفنى ، وفى اهتمامه بجانب اللفظ والعناية بالشكل الخارجى للشعر الذى هو فى رأيه مجال الحكم وميدان الجودة والبراعة فى الفن . فقد صرح فى أكثر من موضع بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواديه ، وموافقة مآخيره لمباديه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها فى الألفاظ أثر ... فتجد المنظوم مثل المنثور فى سهولة مطلعه وجودة مقطعه . وحسن رصفه وتأليفه . وكمال صوغه وتركيبه . فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقا . وبالتحفظ خليقا (١) » .

وما أشد الشبه بين هذه الكلمات وبين كلمات الجاحظ التى مرت بنا فى كتابه البيان والتبيين ، والتى أرجعت كل قيمة فى العمل الفنى إلى شكله الخارجى . كما أن فى كلمات أبى هلال تأثرا واضحا بمنهج قدامة وفهمه للشعر وعنايته بالصنعة واهتمامه البالغ بها . وقد يحاول بعض المحدثين تبرير

---

(١) الصناعتين ص ٥٥ .

مانى كلام هؤلاء وعباراتهم . ويأخذون فى تأويلها بما لا يتفق مع مضامينها الحقيقية، فيذهبون إلى أن الجاحظ وقدامة وأبا هلال حين يتحدثون عن الشكل الخارجى لايعنون إلا الصياغة . واللفظ عنـــدهم ليس مجردا عن المعنى . وأنهم حين يتحدثون عن الألفاظ إنما يريدون التأليف والنسج والوشى والتحبير والتصوير وما إلى ذلك من كلمات قد يذهب بعض النقاد المحدثين إلى مثل هذا التفسير(١). ولـكنه تفسير فى الحقيقة بعيد عن الواقع . لأن المتتبع لأقوال الجاحظ ، وأبى هلال ، وقدامة وغيرهم ممن نهجوا هذا المنهج فى دراسة الشعر لاينبغى أن يقف عند جمل أو عبارات . فإن الوقوف عند بعض هذه العبارات والاكتفاء بذلك مضلل أبلغ التضليل . وإنما النافع أن ندرس مفهوم هؤلاء للغة والشعر من خلال كتاباتهم . وأن نلمس اتجاههم العام الذى هو فى الحقيقة الضوء الكشاف الذى سوف يضع لنا النقط على الحروف ، وســوف يظهر المدلول الحقيقى لهذه العبارات التى تبدو عامة وغامضة ، والتى قد يساء تفسيرها إذا أخــذت منفصلة ،أو فسرت تفسيرا خرافيا مبتورا عن الاتجاه العام لتفكير كاتبها ومنهجه فى فهم اللغة .

فقد تنطبق عبارات أبى هلال والجاحظ وغيرهما على مفهوم الصياغة كما تنطبق على مفهوم اللفظ . ولـكن الذى يحدد لنا الحقيقة هو دراستنا لمنحى الـكاتبين واتجاههما العام فيما ألفا من كتب .

ومن هذا الذى يشك فى جنوح أبى هلال للشــكل المحض ،وهو الذى يكرر عبارة الجاحظ فى قوله : « وليس الشأن فى إيراد المعانى . لأن المعـانى

---

(١) قضية اللفظ والمعنى . بدوى طبانه . مجلة الأقلام العدد السادس سنة ١٩٦٥ ومحمد زغلول سلام فى تاريخ النقد العربى ج٨ ص ٦٦، ٦٧ .

يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي . وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه . ونزاهته ونقائه . وكثرة طلاوته ومائه . مع صحة السبك والتركيب . والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا . ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ماوصفناه من نعوته التي تقدمت[1] » .

ولماذا نذهب بعيدا ؟ فقد أشار ناقد عربي قديم هو ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس الهجري إلى هذه الحقيقة التي نحاول بيانها في هذه الفصول . فهو يصرح إلى أن « من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده . وهم فرق: قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع، كقول بشار :

إذا ماغضبنا غضبة مضرية　　هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة　　ذرى منبر صلى علينا وسلما

وهذا النوع أدل على القوة . وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار . وكذلك مامدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النحت .

وفرقة، أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبي القاسم ابن هانىء ومن جرى مجراه . فإنه يقول مذهبته :

أصاخت فقالت وقع أجرد شيظم　　وشامت فقالت : لمع أبيض مخذم
وما ذعرت إلا لجرس حليها　　ولا رمقت إلا برى في مخدم

(١) الصناعتين ص ٤٨

وليس تحت هذا كله إلا الفساد ، وخلاص المراد . ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها . فتوهمته بعد الإصاخة والرمق - وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مذروة فى دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها، ولم يخف عنه مراده ، أنها ترقبه .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها ، واغتفر له فيها الركاكة واللين المفرط ، كأبى العتاهية ، وعباس بن الأحنف ، ومن تابعهما » .

ويقول : « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة، وأعز مطلبا . فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق . ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ... وبعضهم وأظنه ابن وكيع ، مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت فى عين مبصرها » (١).

وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التى قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة . كما لم يتمكن من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الألفاظ ، أو من تصور ناضج لطبيعة اللغة فى الشعر فهو يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان

---

(١) العمدة ج ١ ص ٨٢

نقصا للشعر ، وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ماقدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لافائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين إلا انه لاينتفع به ، ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لأنا لانجد روحا فى غير جسم البتة (١) .

وفى هذا النص من ابن رشيق إشارات صائبه لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى ولو أمكن لهذه الفكرة أن تتبلور عند ابن رشيق ، وأن تدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة ، ومدعمة بالشواهد والتحليل لكان من الجائز أن تقضى على هذه الثنائية التى شاعت بين اللفظ والمعنى أمداً طويلا . ولكن ابن رشيق لم يعالج هذه القضية فى كتاب على أسس منهجية ذوقية كما فعل عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم كما سنرى .

وعلى الرغم من أن فى كلمات ابن رشيق السابقة مايوضح طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى فى العمل الفنى فإن مفهوم الخلق الأدبى ، باعتباره كلا لايتجزأ ولاينفصل فيه لفظ عن معنى كما لايسبق فيه المعنى اللفظ ،وإنما هما عنصران ملتحمان يولدان فى وقت واحد . هذا المفهوم لم يكن قد استوى فى نفس ابن رشيق . يدل على ذلك بعض كلامه ، وذلك حين يقول فى النص

---

(١) العمدة ج ١ ص ٨٠

السابق . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر، وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . »

فهو هنا يجيز إمكانية سلامة المعنى من اختلال اللفظ، كما يجيز استقلال الروح عن الجسد . فيرى أن فى الشلل والعرج والعور هجنة حتى ولو سلمت الروح . وقد يكون للجسد جمال وللروح جمال، ولكنه لم يتعمق العلاقة بينهما ولا ما يضفيه كل منهما على الآخر فى شبه تفاعل حى .

مع ابن سنان الخفاجى :

ولابن سنان الخفاجى دراسة نافعة للكلمات من حيث هى أصوات مسموعة، والعلاقات التى تنشأ من تباعد مخارج الحروف وتقاربها . كما أشار إشارات هامة لمزايا الحروف وأشكالها وطبيعتها وذكر أن الحروف تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر، وأنها تختلف باختلاف مقاطع الصوت ثم أبان عن مخارجها وصفاتها (١).

ولكنه عند تحديد معايير الحسن عنى عناية كبيرة باللفظ المفرد وبيان ما يمكن أن يكون فيه من تلاؤم أو انسجام صوتى ، حتى إذا ترك اللفظ المفرد إلى القسم الثانى وهو الألفاظ المنظومة لم يأت بما ينفع فى هذا المجال، ولم تكن لديه القدرة على تتبع الخصائص التى تنشأ من تقابل الكلمات وتداخلها ، أو ما عساه أن يترتب من علاقات صوتية أو نغم أو إيقاع . كما لم يبحث فى علاقات الصوت بالمعنى ، ووظيفة النغم أو الوزن أو الموسيقى

---

(١) سر الفصاحة من ص ١٥ـ٢٥

الداخلية ، ومصادر هذه الأصوات فى الكلام المنظوم ، وارتباط هـذا كله بالعاطفة أو الانفعال فى الشعر على نحو ما رأينا فى الفصل الذى عقده كولردج عن الوزن ، وعلاقته بالعمل الفنى ، وارتباطه بالإحساس والمعنى ، وعوامل تأثيره فى النفس .

يقول ابن سنان الخفاجى :

« إن الفصاحة على ماقدمنا نعت للألفاظ إذا وجدت شروط عدة ... وتلك الشروط تنقسم إلى قسمين : فالأول منها يوجد فى اللفظة الواحدة على انفرادها من غير أن ينضم إليها شىء من الألفاظ تؤلف معه ، والقسم الثانى يوجد فى الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض .

فأما الذى يوجد فى اللفظة الواحدة فثمانية أشياء :

الأول : أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج . وعلة هذا واضحة ، وهى أن الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة .

والثانى : أن تجد لتأليف اللفظة فى السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن تساويا فى التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور فى النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ... وليس يخفى على أحد أن تسمية الغصن غصنا أو فننا أحسن من تسميته عسلوجا .

والثالث : أن تكون الكلمة كما قال أبو عثمان الجاحظ غير متوعرة وحشية كقول أبى تمام :

لقد طلعت فى وجه مصر بوجهه   بلا طائر سعد ولا طائر كهل

فإن كهلا هاهنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعى لم يعرف هذه الكلمة وليست موجودة إلا فى شعر الهزليين .

والرابع : أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية كما قال أبو عثمان أيضا . ومثال الكلمة العامية قول أبى تمام :

جليت والموت مبد حر صفحته   وقد تفرعن فى أفعاله الأجل

فإن ـ تفرعن ـ مشتق من اسم فرعون ، وهو من ألفاظ العامة .

والخامس : أن تكون الكلمة جارية على العرف العربى الصحيح غير شاذة ، ويدخل فى هذا القسم كل ماينكره أهل اللغة ، ويردده علماء النحو من التصرف الفاسد فى الكلمة . وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية . كما أنكروا على أبى الشيص قوله :

وجناح مقصوص تحيف ريشه   ريب الزمان تحيف المقراض

وقالوا : ليس المقراض من كلام العرب .

والسادس : أن تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت وهى غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كملت فيها الصفات التى بيناها . ومثال هذا قول عروة بن الورد العبسى :

قلت لقوم فى الكنيف تروحوا   عشية بتنا عند ماوان رزح

والكنيف أصله الساتر ، ومنه قيل للترس كنيف .

والسابع : أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت

على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة . ومن ذلك قول أبي نصر بن نباته :

فإياكم أن تكشفوا عن رؤوسكم　　　ألا إن مغناطيسهن الذوائب

فمغناطيسهن كلمة غير مرضية لما ذكرته .

والثامن : أن تكون الكلمة مصغرة فى موضع عبر بها فيه عن شىء لطيف أو خفى أو قليل أو ما يجرى مجرى ذلك ، فإنى أراها تحسن به ، ويجب ذكره فى الأقسام المفصلة ، ولعل ذلك لموقع الاختصار بالتصغير ، ومثال ذلك قول الشريف الرضى رحمه الله :

يولع الطل بردينا وقد نسمت　　　رويحة الفجر بين الضال والسلم (١)

حتى إذا انتهى ابن سنان من معايير الحسن فى اللفظة المفردة انتقل إلى معايير الحسن فى الصناعات بصفة عامة : « فكمالها بخمسة أشياء على ما ذكرها الحكماء : الموضوع ، وهو الخشب فى صناعة النجارة . والصانع ، وهو النجار . والصورة ، وهى كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا . والآلة — مثل المنشار والقدوم وما يجرى مجراها ، والغرض ، وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق مايصنعه » .

ويقول : « وإذا كان الأمر على هذا ولا تمكن المنازعة فيه وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام فنقول :

---

(١) يولع : يبيض

إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات على ماقدمته ، وقد ذكرت فيه ما يقنع طالب هذا العلم ، وشرحت من حال اللفظة بانفرادها وما يحسن فيها ويقبح .

فأما الصانع فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب .

وأما الصورة فهي كالفصل للكاتب والبيت للشاعر ، وما جرى مجراهما .

وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها إنها طبع هذا الناظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن لأحد أن يعلم الشعر من لا طبع له ، وإن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها .

وأما الغرض فيحسب الكلام المؤلف , فإن كان مدحا كان الغرض به قولا ينبيء عن عظم حال الممدوح وإن كان هجوا فبالضد ، وعلى هذا القياس كل ما يؤلف ، وإذا تأملته وجدته كذلك ، » (١)

وأول ما يلاحظه الباحث في دراسة ابن سنان الخفاجي لمعايير الحسن في اللفظ المفرد والمؤلف تأثره الواضح بما كتبه الجاحظ من قبله في محاسن اللفظ ، وتأثره بقدامة بن جعفر وإن اختلف معه في بعض الجزئيات الصغيرة ، فهو مايزال يذكر ما ذكره قدامة من قبله بأن الشعر صناعة كالنجارة ، وعلى أساس من هذا المفهوم الجامد لصنعة الشعر ، واعتبارها واحدة من هذه الصناعات اليدوية قد حصر كمالها في خمسة أشياء هي : الموضوع ، والصانع ، والصورة ، والآلة ، والغرض . وعندما أراد تطبيق هذا على الشعر خرج

---

(١) سر الفصاحة من ص ٦٦ إلى ١٠٣

إلى أمور شكلية سطحية لا ترتبط بجوهر الشعر ،وما يكون فى لغة الشعر من خصائص صوتية موسيقية أو خيالية شعورية

وعلى الرغم مما قد يكون في ملاحظاته على اللفظ المفرد من فائدة ، وما يتعلق بحروف الكلمات من خصائص ، وما يكون بينها من انسجامات صوتية ، فإن كل ما أشار إليه ابن سنان من هذه الخصائص لا يتعدى الجانب الشكلي الخارجي فهى ملاحظات سلبية ، تتعلق بالجانب السلبي المرتبط بالكلمة من حيث تلاؤم حروفها وتنافرها أو من حيث وعورة الكلمة ووحشيتها ، أو نبذها وشذوذها ، أو خروجها عن المألوف إلى غير ذلك مما لا يرتبط إرتباطا أساسيا بوظيفة الكلمة فى الأداء الفنى أو التعبير الأدبى وكنا نتوقع من ابن سنان ، وقد خاض فى الجانب الصوتى للألفاظ ، أن يعنى بالعلاقات الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها، وبين الصوت والانفعال. وبين ما يكون فى مجموعة معينة من الأصوات من صفات خاصة تساعد على نقل الإحساس إلى القارىء أو السامع

غير أن ابن سنان لم يكن ليستطيع أن يتعمق إلى دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية، وذلك لأن مفهومه للغة كان مفهوما محدودا ومتأثرا بالنظرة المنطقية الشكلية التى سادت تفكير النقاد العرب من قبله . وليس أدل على ما نقول من الفصل الذى حدد فيه مفهوم اللغة . فهو حين يتكلم عن اللغة ويكشف عن مزاياها يلجأ إلى مزايا على هامش الهامش وليست داخلة فى صميم اللغة باعتبارها مستودع إحساساتنا ومشاعرنا وأفكارنا وأخيلتنا . فهو حين يذكر مزايا لغتنا العربية ويفضلها على سائر اللغات ، يعدد من هذه المزايا سعة اللغة . وعنده أن السعة والثراء فى اللغة إنما يرجعان إلى كثرة

ألفاظها ومفرداتها ، وأنها مع سعتها وكثرة مفرداتها أخصر اللغات فى إيصال المعانى . ومن مزايا لغتنا أيضا أن الواضع لها تجنب فى الأكثر ما يثقـــل على الناطق تكلفه والتلفظ به كالجمع بين الحروف المتقاربة فى المخارج .

ومما يدل على فضل اللغة العربية عنده أيضا ، وتقدمها على جميع اللغات أن أربابها وأصحابها هم العرب الذين لهم من الفضائل ما لاتستطيع أمة من الأمم أن تنازعهم فيها (١) . إلى غير ذلك من المسائل التى تذهب بنا بعيدا عن مجال الدراسة الإيجابية للغة تلك الدراسة التى تفهم اللغـــة بكامل قوتها وتمام إمكاناتها ، والتى لا تقصر الكلام فيها على ما يدعى باللغة الملفوظة ، والتى تنتزع منها عناصر النبرة والإشارة والأحاسيس والصور ، والفكر وكل ما يتصل بعناصر اللغة فى معناها الرحب الغزير . وإنه لمن خطل الرأى ، ومن ضيق الأفق أن نصف لغة من اللغات بالثراء لكثرة ما فيها من مفردات أو مترادفات ، ذلك أن ثروة أى لغة إنما تقاس بما لدى شعرائها وكتابها من ثروة فكرية وعاطفية وبما استطاع هؤلاء أن يضيفوا إليها من جديد فى التعبـــير ومن تنوع فى الأساليب ففى اللغة العربية عدد لا يحصى من أسماء السيوف مثلا ولكن هذه جميعا ليست ثروة فى ذاتها ، وإنما الثروة فى قدرة الشاعر على استخدام الكلمة والإيحاء بها بحيث لو نزعتها من مكانها واستبدلتها بأخرى لم يتحقق ما تحقق لك من صاحبتها التى تماثلها فى المعنى . فليس فى اللغة مترادفات إذا أردنا اللغة بمعناها الحقيقى ، لأن اللغـــة فى الأدب خلق فنى وإحساس وليست أبدا مجرد وسيلة لنقل الفكرة المنطقية وحدها .

وهكذا لم تكن دراسة ابن سنان الخفاجى للأصوات فى اللغـــة دراسة

---

(١) سر الفصاحة ص٤٦ وما بعدها

مبنية على أساس من مفهوم يوحد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، وإنما درست الأصوات عنده على أساس من هذه الثنائية التى كانت تتعمق التفكير فى اللغة . ثنائية اللفظ والمعنى أو ثنائية الشكل الخارجى والمضمون الداخلى .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى

وعند عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس للهجرة ، وفى كتابه دلائل الاعجاز بالذات التقى بنظرة جديدة فى اللغة ، وبمنهج جديد فى دراسة الأدب ونقده . وإذا كانت نظرية الخيال عند كولردج قد قضت على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت شائعة وسائدة فى النقد الأدبى الأوربى قبل كولردج ، فإن نظرية النظم عند عبد القاهر قد قضت على كثير من المفاهيم الخاطئة التى سادت تفكيرنا النقدى العربى قبل عبد القاهر ، وأضافت إضافات جوهرية تعتبر فى مجموعها أساسا صالحا لنقد الشعر بعامة وبيان إعجاز القرآن بخاصة . وإذا كان فى تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية شىء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث فى الدراسات النقدية والبلاغية فهو منهج عبد القاهر . ومن ثم فقد استحق من الباحث الحديث كل عناية واهتمام .

وبعد فما هى الإضافات الحية التى أضافها عبد القاهر إلى النقد الأدبى والتى غيرت كثيرا من المفاهيم الشائعة فى النقد من قبله ؟ يمكننا تحديد الإجابة على هذا السؤال فى أربعة موضوعات أساسية .

أولا : توحيده بين اللغة والشعر ، أو التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده .

ثانيا : قضاؤه على ثنائية اللفظ والمعنى .

ثالثا : قضاؤه على الفصل بين التعبير العارى والتعبير المزخرف ، أو بين التعبير والجمال .

رابعا: منهجه اللغوى التطبيقى فى دراسة الأدب ونقده .

أولا : نظرته إلى اللغة

إن فكرة النظم عند عبد القاهر مستندة أساسا على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبارة أخرى التفريق بين الألفاظ التى تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشىء ، والألفاظ التى تعبر عن حقيقة الشىء . فالألفاظ المفردة عنده هى مجرد علامات اصطلاحية للاشارة إلى شىء ما ، وليست للدلالة عن حقيقة هذا الشىء ، ومادام اللفظ المفرد مجرد إشارة فإن اللفظة المفردة لا يمكن أن تدل على معنى محدد وإنما تدل على معنى مجرد ، ومادامت تدل على معنى مجرد ، فهى تحتمل مئات المعانى ، ومن ثم فلا معنى لها . ولكن متى تؤدى اللفظة معنى محددا ؟ تؤدى اللفظة معنى محددا إذا استخدمت فى سياق . فالسياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة ، وهو وحده كذلك القادر على أن يمنحها القدرة على الحركة والعمل . فان الذى يحدد قيمة الكلمة المفردة ، والذى يحكم عليها بالصلاح أو الفساد ، بالجودة أو الرداءة هو السياق الذى وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذى يمكن للفظة أن تتحرك فيه وتعمل ، وطبيعى أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهى تتحرك وتعمل وتؤدى وظيفة ما . فإن الوظيفة التى تؤديها والعمل الذى تعمله هو الذى يحكم لها أو عليها .

يقول عبد القاهر :

«اعلم أن ها هنا أصلا ترى النـاس فيه فى صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينهما فوائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم . والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن

الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى مالا يشك عاقل في استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فعل ويفعل : لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله . ولو لم يقولوا قد قالوا : افعل : لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجده في نفوسنا . وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها فلا نعقل نفيا ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء . وكيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك : لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها . كذلك حكم اللفظ مع ماوضع له . ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ في العقل لكان ينبغي إذ قيل يزيد : أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو ذكر لك بصفة [1] » . ومن هذا النص السابق يمكننا أن نستخلص بعض الحقائق الهامة . :

أولا : أننا نعرف الأشياء قبل أن نضع لها ألفاظا تدل عليها ، فنحن نعرف الرجل والفرس والدار قبل أن نضع لها تلك الأسماء . ومن ثم فنحن عندما ننطق كلمة رجل أو فرس أو دار لا نقصد من ذلك أن نعرف السامع بشيء لم يكن يعرفه من قبل . وإنما نستعمل هذه الألفاظ لنشير بها إلى أشياء معروفة لدينا من قبل .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤١٥ ، ٤١٦ .

ثانيا : أن اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة لا أكثر ولا أقل ، فنحن حين نقول كلمة رجل إنما نشير بها إلى جنس معين من الناس والكلمة هنا مجرد صوت يتكون من الحروف ر ج ل وهى أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ماهو الرجل .

ثالثا : أن اللفظ المفرد لايكتسب معنى محددا . ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة فى سياق ما . فالألفاظ تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها أو اللاحقة بها ، وبما يمكن أن تكتسبه فى مكانها التى وضعت فيه من إشعاعات وإضافات جديدة . ومن ثم كانت الكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشىء . أما الكلمة المستخدمة فى سياق فهى شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب مافيها من معنى عقلى مجرد .

وهذه النقطة الأخيرة هى التى تهمنا أكثر من غيرها لأنها هى التى سوف تحدد الجديد الذى أضافه عبد القاهر إلى مفهوم اللفظ ودلالاته . فقد كان السابقون لعبد القاهر عندما يتحدثون عن اللفظ يشبهونه بالثوب أو الكساء الذى يغلف أفكارنا . وكان السائد أن اللفظ غلاف الأفكار التى يحتويها . والغلاف منفصل بطبيعته وأصله عن المحتوى ، بل يكاد أن يكون جنسا مغايرا . وكانت الكلمات وفقا لهذا المنطق موضوعة إزاء أفكار . فهل أراد عبد القاهر ما أرادوه هؤلاء عندما تحدث عن اللفظة المستخدمة التى يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد . هل قصد بالفوائد المعانى العقلية البحتة ؟ وهل فصل عبد القاهر فى الكلمة المفردة بين معناها العقلى وبين مكونات الكلمة الشعورية وعصورها من العواطف والصور والمشاعر ؟ أو بمعنى آخر هل تفسر الكلمة المستخدمة بالعقل وحده أم تفسر كذلك بالقلب والخيال .

تلك هى الأسئلة التى يجب أن نسأل أنفسنا عنها . ونحن بصدد الحديث عن اللفظ ودلالاته عند عبدالقاهر، لأن الإجابة عن هذه الأسئلة هى التى سوف تحدد مفهوم عبد القاهر اللغة ونظرته إليها : هل كانت مجرد نظرة عقلية بحتة أم إن نظرته اللغة كانت نظرة أكثر رحابة وغنى ، فلم تقتصر على اللغة الملفوظة ، ولا على مجرد الدلالة على معان عقلية منطقية ، ولا على الاعتماد على قواعد النحو ومجرداته .

والذى يؤكد أن اللغة عند عبد القاهر أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق ، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعانى والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التى لا تسمح بأى دور دلالى ثانوى . يؤكد لنا ذلك عناية عبد القاهر بالشعر واهتمامه به ودفاعه عنه فى الفصل الذى عقده فى أول كتابه « دلائل الإعجاز » واعتقاده أنه الوسيلة إلى بيان أسباب البلاغة والفصاحة ، وأنه الطريق إلى بيان إعجاز القرآن يقول :

« وإذا كنا نعلم أن الجهة التى منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هى أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر . ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذى لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا فى الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما قصب الرهان ثم بحث عن العلل التى بها كان التباين فى الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصاد عن ذلك صادا عن أن تعرف حجة الله تعالى [1] » .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧

ثم أنظر إليه بعد ذلك وهو يهاجم المفهوم الخاطىء لعلم النحو، وحين يرجع فساد الفهم المنطقى إلى هذا المفهوم عند معاصريه وسابقيه . يقول وهو يتحدث عن علم البيان :

« إنك لن ترى على ذلك نوعا من العلم قد لقى من الضيم مالقيه . ومنى من الحيف بما منى به . ودخل على الناس من الغلط فى معناه مادخل عليهم فيه فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة . وظنون ردية ، وركبهم فيه جهل عظيم ، وخطأ فاحش. ترى كثيرا منهم لايرى له معنى أكثر مما يرى للاشارة بالرأس والعين . وما تجده للخط والعقد (١) . يقول : إنما هو خبر واستخبار وأمر ونهى . ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ، وجعل دليلا عليه . فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية . وعرف المغزى من كل لفظة ثم ساعده اللسان على النطق بها وعلى تأدية أجراسها وحروفها . فهو بين فى تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ عن البيان المبلغ الذى لامزيد عليه . منته إلى الغاية التى لامذهب بعدها ... وجملة الأمر أنه لايرى النقص يدخل على صاحبه فى ذلك إلا من جهة نقصه فى علم اللغة . لايعلم أن هاهنا دقائق وأسرارا طريق العلم بها الروية والفكر . ولطائف مستقاها العقل. وخصائص معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها . وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام . ووجب أن يفضل بعضه بعضا . وأن يبعد الشأو فى ذلك وتمتد الغاية ، ويعلو المرتقى، ويعز المطلب . وحتى ينتهى الأمر إلى الإعجاز وإلى أن يخرج من طوق البشر (٢) .

---

(١) يريد بالعقد التفاهم بعقد الأصابع

(٢) دلائل الاعجاز ص ٥ و ٦

وهكذا يفرق عبد القاهر بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها، وبين قدرتنا على بيان ما فيها من أسرار ولطائف، لا تسلم نفسها لكل من أحاط بقواعد اللغة ونحوها وصرفها، وإنما تسلم نفسها لمن يراها رؤية لا تقف عند حدود المنطق والنحو، وإنما تتعمق ما فى اللغة من قوى أخرى خيالية وشعورية. فليست اللغة مجرد علامات اصطلاحية للفكر، وإنما هى رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال وإحساس وفن. وإلا لو وقفت اللغة عند حدود نقل الفكر وحده لما كان هناك داع لأن تعرض المزية فى الكلام، وأن يتدرج فى سلم القيم فيفضل بعضه بعضا، ويبعد الشأو فى ذلك حتى يعز المطلب وينتهى الأمر إلى الإعجاز الذى هو فوق طاقة البشر.

وإذا عدنا إلى تصور عبد القاهر للنحو مرة أخرى وجدنا أن فهمه للنحو قد رد للغة اعتبارها وأحلها المحل اللائق بها. فالنحو عنده ليس هذا العلم الذى يبحث فى ضبط أواخر الكلمات، ولا هو جملة القواعد الجافة، ولا هو هذا الشىء الذى لا مكان له فى البلاغة ولا فى الفن. وإنما النحو عنده العلم الذى يكشف لنا عن المعانى، وما المعانى هنا إلا الألوان النفيسة المتباينة التى ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض، ومن استخدام الشاعر للغة استخداما يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجا حيا متشعبا من الصور والمشاعر. يقول عبد القاهر:

« وأما زهدهم فى النحو، واحتقارهم له وإصغارهم أمره، وتهاونهم به فصنيعهم فى ذلك أشنع من صنيعهم فى الذى تقدم، وأشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله، وعن معرفة معانيه. ذلك لأنهم لا يجدون بدا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه، فإذا كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون

الإعراب هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا من غالط فى الحقائق نفسه ، وإذا كان الأمر كذلك فليت شعرى ما عذر من تهاون به ؛ وزهد فيه ولم ير أن يستقيه من مصبه ويأخذه من معدنه »(١) .

ويقول فى موضع آخر :

« فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الإسم . إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيب به موضعه . واستعمل فى غير ما ينبغى له ، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده . أو وصف بمزية وفضل فيه . إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله . ويتصل بباب من أبوابه (٢) » . ولا أظن أن احدا ممن يقرأ هذه النصوص التى كشف فيها عبد القاهر عن مفهوم النحو عنده يشك فى أننا أمام اتجاه جديد فى فهم النحو . فقد كان قد غلب على افهام الناس قبل عبد القاهر أن مهمة النحو مقصورة على صحة التراكيب وسلامتها من الخطأ . ومن ثم كان النحو أقرب إلى المنطق منه إلى اللغة بمعناها الرحيب . ولقد كان السيرافى يسوى بين النحو والمنطق

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣و٢

(٢) المرجع السابق ص ٦٥

فيقول : النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية . والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة[1] .

أما عبد القاهر الجرجاني في ثورته على الزاهدين في النحو قد أبان عن حقيقة غاية في الأهمية قد غابت عن كثيرين ممن درسوا الشعر وتعرضوا لفهم العربية وبيان مافيها من قوى فاعلة إذا التقت أجزاء الكلام بعضه ببعض . فإن في أعماق اللغة حركة من الخلق مستمرة لاتنتهي عند غاية ولاتحد بنهاية . وأن الأمر في ارتباط الكلام بعضه ببعض ليس أمر تقدير الإعراب أو بيان صحة الكلام وسلامته من الخطأ فحسب فتلك ناحية شكلية أو ثانوية إذا قيست بما تقدمه اللغة إلى قارئها أو سامعها من دلالات وفاعليات إذا هي خرجت من يد أديب فنان ، عندئذ يصبح التقديم والتأخير ، والفصل والوصل . والحذف والإضمار والشرط والجزاء والتعريف والتنكير . والخبر والابتداء وغير ذلك مما يرد على أفواه النحويين ولا يعرفونها إلا أبوابا وعناوين تنطوي على جملة من القواعد الجامدة الجافة . عندئذ تصبح كل هذه الأبواب في الكلام المنظوم مليئة ، إلى جانب ماتشير إليه من فكر ، بما لايقع تحت حصر من المشاعر والصور وألوان النفس . ووسائل لحركة مستمرة ومتغيرة في الكاتب أو الشاعر .

وهنا يمزج عبد القاهر بين النحو وعلم المعاني . وهنا لايقف عبد القاهر في النحو عند أمر الصحة والخطأ وإنما يجاوز ذلك إلى تعليل الجودة والرداءة في الكلام . ويردها إلى معاني النحو ، وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كاتب وتخفض من آخر .

---

(١) المقابسات ص٧٥

ومن هذا الباب استطاع عبد القاهر أن يلتقى بالحقيقة الصلبة التى لا جدال فيها ، وهى أنه لامفر فى ميــدان الأدب من التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة . وأن التقاء الفن واللغة على هذا النحو ، والتوحيد بينهما هو وسيلة الناقد الحصيف إذا أراد أن يكتشف أسرار التعبــير الأدبى وخفاياه ، طالما كانت مهمة النقد الاساسية هى كشف المعنى الحقيقى للكلام ، وإدراك الأسباب التى من أجلهــا كان المعنى على هــــذا النحو ، وبفضل أى العناصر وأى الخصائص بلغ الكلام هذه الدرجة أو تلك من القيمة . فإن نقطة الانطلاق الأساسية فى أى عمــل نقدى هى . كما يقول الناقد المعاصر إ . أ . ريتشاردز . مشكلة الكشف عن عن المعنى ، وإن فى الإجابة على هذه الأسئلة الظاهرة البساطة : ماهــو المعنى ؟ ماالذى نصنعه عندما نحاول الكشف عنه ؟ وما كنه هـــذا الشيء الذى نكشف عنه هى مفاتيحنا الرئيسية لجميع مسائل النقد الأدبى (١) .

ولما كان الأدب أولا وقبل كل شيء فنا لغويا . ولما كانت اللغة هى موسيقاه، وألوانه ، وهى صوره ومشاعره وأفكاره . وهى العنصر الذى سوى منه كائنا ذا ملامح وسمات . كائنا ذا نبض وحركة وحياة . فكما يعمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع تستطيع اللغة فى يد الكاتب أو الشاعر أن تعمل بما فى أجزائهــا من ارتباطات وفاعليات خاصة صورة حية للتجربة التى عاشها الشاعر أو الكاتب . لما كان الادب كذلك فإن وسيلتنا إلى فهمه ونقــده ليست إلا فى الرجوع، وفى الوقوف على معانى الكلام والفطنة إلى مظانها المختلفة .

على أساس من هذا الفهم المثير للغة والنحو وضع عبد القاهر منهجة فى بيان إعجاز القرآن يقول :

---

(١) Practical Criticism P : 180

«لانعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق . ومنطلق زيد . وينطلق زيد . ومنطلق زيد . وزيد المنطلق . والمنطلق زيد . وزيد هو المنطلق وزيد هو منطلق . وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك : إن تخرج أخرج . وأن خرجت خرجت . وإن تخرج فأنا خارج . وأنا خارج إن خرجت . وأنا إن خرجت خارج . وفى الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك: جاءنى زيد مسرعا، .وجاءنى يسرع،وجاءنى وهومسرع أو وهويسرع، وجاءنى قد أسرع ، وجاءنى وقد أسرع . فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويجىء به حيث ينبغى له . وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه. نحو أن يجىء بما فى نفى الحال ، وبلا إذا أراد نفى الاستقبال ،وبإن فيما يترجح بين أن يكون وألا يكون . وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر فى الجمل التى تسرد فيعرف موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء،وموضع الفاء من موضع ثم ، وموضع «أو» من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل . ويتصرف فى التعريف والتنكير والتقديم والتأخير فى الكلام كله ، وفى الحذف والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كلا من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة وعلى ماينبغى له [(١)]» .

فالنظر فى الفروق والوجوه بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثا فى النحو من حيث هو علم الإعراب ، أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغى على الدارس حفظها والإلمام بها، وإنما هو البحث فى معانى العبارات ، وفى إدراك الفروق

---

(١) دلائل الإعجاز ٦٤ و ٦٥ .

الدقيقة التى تكون بين استخدام لغوى وآخر ، ففى الخبر وجــوه كثيرة فلكل مبتدأ وخبر حكمه الذى ينفرد به ، ولكل جملة وضعها الخاص بها ، ولا يكفى فى فهمها وسبر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر . وإنما العبرة بالدقائق الصغيرة التى أخفاها الكاتب فلونت الجملة بألوان خاصة ، وما الألوان الخــاصة إلا فى كيفية صياغة الجملة وتشكيله لهــا . ومن ثم كان لا يمكن أن تتساوى المعـــانى فى مثل قــولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هـــو منطلق . فإن كل تغيير ولو طفيف فى أى جملة من هذه الجمل قد أضاف المعنى جديدا .

وإذن فالمسألة ليست مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف، وإنما الأمر أمر معرفة بمعانى العبارات ووضعها مواضعها ، وفائدة هذه العبارة إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ، ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات . ويزيد عبد القاهر هذه المسألة وضوحا بقوله :

«قالوا : لو كان النظم يكون فى معانى النحو لكان البدوى الذى لم يسمع بالنحو قط ، ولم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا ممــا يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام ، وإنا نراه يأتى فى كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم فى علم النحو : قيل هــذه شبه من جنس ما عرض للذين عابوا المتكلمين فقالوا : إنا نعلم أن الصحـــابة رضى الله عنهم والعلماء فى الصدر الأول لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض ، وصفة النفس ، وصفة المعنى وسائر العبارات التى وضعتموها ، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم، والعلم بوحدانية الله إلا بمعرفة هــذه الأشياء التى ابتدأتمـــوها فينبغى لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم فى ذلك ما لم يعلموه ، وأن منزلتكم

فى العلم أعلى من منازلهم : وجوابنا هــو مثل جواب المتكلمين وهو أن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات : فإذا عرف البدوى الفرق بين أن يقول : جاءنى زيد راكبا : وبين قوله جاءنى زيد الراكب : لم يضره ألا يعرف أنه إذا قال : (راكبا) كانت عبارة النحـويين فيه أن يقولوا فى «راكب» إنه حـال ، وإذا قال : «الراكب» إنه صفة جارية على زيد . وإذ عرف فى قوله : زيد منطلق : أن زيداً مخبر عنه ومنطلق خبر لم يضره ألا يعلم أن نسمى زيداً مبتدأ .. الخ»[1]

وهكذا كان الموقف بالقياس إلى فهم النحو عند عبد القاهر . فالقاعـدة النحوية ليست هدفنا، وإنما دلالتها على المعنى هى الهدف واللغة تعرفها بإحساسك وذوقك قبل أن تعرفها بما حفظت من قواعد . واللغة لا تعطى أسرارهـا إلا لمن يسبر أغوارها بإحساسه ، ومن يحسن مصاحبتها ، ومعاشرتها ، ومن يطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييـز بين الأساليب وتذوقها والإحساس بها . وهذا هـو ما انتهى إليه أمر اللغة عند عبد القاهر : خـبرة عميقه بفلسفتها وروحها ، وأساليبها المختلفة ، والفروق التى تكون بين استخـدام لغة وآخر وإحساس باللطائف والدقائق والأسرار نابع عن الذوق الذى ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وإضافاتها وما تمنحـه إيانا من فكر وشعر وتصوير .

وسوف تتأكد لدينا قيمة هذا الاتجاه الجديد للنظر إلى اللغة والتوحيد بين عناصرها عندما ننتهى من بحثنا لنظريته فى النظم ، وعلى الأخـص فى دراسته العلاقة بين اللفظ والمعنى وفى تطبيقه لنظريته وتحليله النصوص .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢٠ ، ٢٢١

ثانيا : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى:

بعد أن فرغ عبد القاهر من التفريق بين اللفظ المفرد واللفظ المستخدم، وبعد أن أوضح الفرق بين اللفظ وهو مجرد إشارة باردة أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما ، وبينه وهو خلية حية متفاعلة وحاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور ، وبعد أن أفهمنا أن الكلمة وهى مفردة ، هى مجرد صوت غير محدد المعالم ، وأنها وهى ملتحمة فى نسيج عضوى. إنما هى شحنة من المشاعر ونواة أساسية ومحور يتحرك ويحرك ما حوله، يؤثر ويتأثر ، يندفع بغيره ويدفع غيره.

بعد أن انتهى عبد القاهر من هذه الحقيقة الهامة وهى أن اللغة فى شكل سياق مجموعة من الدلالات والفاعليات والارتباطات التى لا تنتهى عند حصر، أخذ فى إنكار هذه الثنائية التى شاعت فى النقد العربى بين اللفظ والمعنى . فما دامت اللغة فى الشعر وحدة لا تتجزأ، فمن العبث ومن سوء التقدير والفهم أن نعتبر كلا من اللفظ والمعنى عالما مستقلا بذاته . وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر، أو حتى أن نعتبر أحدهما سابقا فى الوجود على الآخر.

ولقد بذل عبد القاهر لتثبيت هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى مجهوداً كبيراً استخدم فيه كثيراً من أساليب المحاجة والجدل، وأبان فيه كثيرا مما غمض على النقاد من معانى الخلق الأدبى والنقد الأدبى .

وكلنا يعلم كما أوضحنا من قبل أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ . حتى ولو كانت فكرة غير مسموعة . فنحن حينما نفكر حتى ونحن نيام إنما نفكر بالألفاظ . وكذلك عندما تخرج الألفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرد أصوات لا معنى لها. وإلا كنا مجانين. وكذلك

الحال فى الأدب . فليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبى، فى ما انبعث التجربة والإحساس فى ذات الأديب خرجت فى صورة لفظية، أما قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك.

ويبدو أن هــــذه الفكرة البالغة البساطة كانت بحاجة إلى أن يحشد لها عبد القاهر هذا الحشد الكبير من الأدلة والمناقشات النظرية والتطبيقية حتى تستقر فى أذهان الناس. ولعبد القاهر الحق فيما بذل من جهد فعلى أساس من هذه البديهة يتوقف الفهم الصحيح لعمليتى الخلق الأدبى والنقد الأدبى على السواء.

يقول عبد القاهر:

« أتتصور أن تكون معتبرا مفكرا فى حال اللفظ مع اللفظ حتى تضعه بجنبه أو قبله ، وأن تقول هذه اللفظة إنما صلحت ها هنا لكونها على صفة كذا؟ أم لا يعقل إلا أن تقول: صلحت هاهنا لأن معناها كذا، ولدلالتها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا ، ولأن معنى ما قبلها يقتضى معناها ؟ فإن تصورت الأول فقل ما شئت ، واعلم أن كل ما ذكرناه باطل . وإن لم تتصور إلا الثانى فلا تخدعن نفسك بالأضاليل ، ودع النظر إلى ظواهر الأمور ، واعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظام الخاص ليس هو الذى طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى فإنها لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فى النطق ، فأما أن تتصور فى الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعانى بالنظم والترتيب ، وأن يكون الفكر فى النظم الذى يتواصفه البلغاء فكرا فى نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعانى إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها ، فباطل من

الظن ، ووهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقه ، وكيف تكون مفكراً فى نظم الألفاظ وأنت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفتها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه كذا؟»(١).

وقد فطن عبد القاهر فى النص السابق إلى جملة حقائق هامة :

أولها: أن اللفظ فى خدمة الموقف الذى يثار، فنحن حين نكتب لا نجمع ألفاظا ونضعها الواحدة بجوار الأخرى وإنما نعبر عن معان ، ومن ثم كانت الألفاظ وسيلة رمزية لإثارة المواقف وليست هدفا فى ذاتها . ونجاح الألفاظ ليس فى شكلها الخارجى، وإنما جمالها ونجاحها فى قدرتها على توليد المواقف المطلوبة أو فى الإفصاح عن المعنى المراد أداؤه .

وثانيها: أننا ، ونحن نؤلف شعرا أو نثرا ، لا نفكر فى أحد العنصرين تفكيرا مستقلا أو سابقاً على الآخر ، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا، وبطريقة تكاد أن تكون تلقائية ، فالألفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها ، والإحساس هو الذى يلد الألفاظ المناسبة للتعبير عنه . وليس معنى هذا أن تنعدم عملية الاختيار ، على النقيض إن الفن اختيار ولكن عملية الاختيار هذه لا تتم إلا من مشارف اللاوعى أو عندما يلتقى الوعى باللاوعى ، فالجانب الإرادى متحقق ، ولكنه عند الفنان الكبير لا يكون إرادة خالصة وإنما يمتزج الإلهام بالإرادة ، والفكر بالشعور ، والعاطفة بالخيال . وفى الفن صنعة وجهد وقيود، ولكن الفنان الحقيقى هو الذى يستطيع أن يبدو حرا مطلق الحرية على رغم هذه الصنعة وهذا الجهد وتلك القيود . وإذا غلبت حرية الأديب على صنعته

---

١ ـ دلائل الإعجاز ص ٤٢ـ٤٣

وجهده كان كل ذلك علامة على تمكنه من فنه وعلى أصالته وصدق تجربته . أما الفن الذى تغلب عليه الصنعة الشكلية فهو فن مسلوب القدرة على الحرية وعلى الحركة المنطلقة التى لا تقيدها العوائق . عندئذ يلجأ الفن إلى الشكل الخارجى، وإلى الصنعة والزخرف، وإلى الألفاظ، وهذا الاتجاه الى الشكل والإسراف فى الاهتمام به هو الذى يحاربه عبد القاهر ويهاجمه بكل ما أوتى من قوة . من أجل ذلك حرص على أن يكون النظم نظم معان وليس نظم ألفاظ . واللفظة عنده لا تصلح لأنها على صنعة كذا، وإنما تصلح لدلالتها على كذا .

وثالثها : أن الفضيلة والمزية فى كلام البلغاء أو نظر البلغاء لا تنصرف الى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد أو إلى صفات الألفاظ السلبية أو الشكلية، ولكن من حيث قدرتها على إثارة الموقف المطلوب التعبير عنه ، وهنا نعود إلى كلمة كولردج المشهورة التى عرف بها الشعر بقوله: «إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع .»(١) وهكذا ينتهى عبد القاهر إلى أنه لا انفصال بين عنصرى اللفظ والمعنى فى عملية الخلق الأدبى فهما يولدان معا فى نفس اللحظة ، وكذلك لا انفصال بينهما فى عملية النقد الأدبى ، أو عند التمييز والحكم فلا تنسب الفضيلة لأحدهما دون الآخر ، وهنا نعود إلى جملة كروتشه المشهورة والتى سبقت الإشارة إليها وهى «أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية .»(٢) ويزيد عبد القاهر هذه الحقيقة توضيحا عندما يقول :

---

(١) كولردج ص ٩٦ .

(٢) المجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥

«وهل يقع فى وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأ كثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافة : قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ،وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية فى مؤداها ؟ وهل تشك إذا فكرت فى قوله تعالى : «وقيل يا أرض ابلعى ماءك ، ويا سماء أقلعى وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودى . وقيل بعدا للقوم الظالمين » فتجلى لك منها الإعجاز . ويبهرك الذى ترى وتسمع . أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها . وأن الفضل تناتج ما بينها. وحصل من مجموعها (١) » .

وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجانى فى موضوع دلالات الألفاظ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النقاد المحدثين . فلو أننا قرأنا الفصلين الأولين من كتاب «فلسفة البلاغة» للناقد الإنجليزى المعاصر ا . أ

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٦، ٣٧ .

ريتشاردز: لوجدنا أن كل مايحاول ريتشاردز فى هذين الفصلين لايخرج عما قاله عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى فيما يتعلق بقضية النظم، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض: يقول ريتشاردز:

« إن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها. ولاخاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها. وإن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لايكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته وظهرت معه. وحجم أى شىء وطوله لايمكن أن يقدرا إلا بمقارنتها بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التى ترى معها. كذلك الحال فى الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لايمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ (١) »

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية «ممارسة اللغة» Doctrime of Usage إلى أن الفضيلة والمزية فى أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب فى استخدام الكلمة فى موضوعها الصحيح يقول:

إن معظم الصفات الغامضة التى يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتد أولا وأخيرا إلى مايحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها وبعض، وماتضفيه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام. وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التى كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة مافيه من جمال.. مثل: الانسجام، والإيقاع، والفضيلة، والنسج والسلاسة، والطلاوة، والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها.

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو فشلها فى تحقيقها إلا

---

(١) The Philosophy of Rhetoric P. 69 – 70.

لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكنوناتها فمن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة. ففي استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذ استخدم في أكثر من سياق. فإن لكل سياق وضعه الخاص به، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه. ويستطرد ريتشاردز قائلا: إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية في الوضوح والبساطة، ولكنها مع ذلك أساس غاية في الأهمية وهو: أن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجودة أو الرداءة أو بأي حكم آخر وهي معزولة أو منفردة. وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبداهة لدرجة أشعر بالخجل من تقريرها. ومع ذلك فهي المبدأ الذي قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقررا ومعترفا به. وأعني به مبدأ ممارسة اللغة. ذلك المبدأ الذي يقول بأن لكل كلمة استخداما حسنا أو صالحا. وكل فضيلة في الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ.»(١)

ولقد أكد ريتشاردز نفس الحقيقة في محاضرة له عن «تداخل الكلمات» نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات في كتاب تحت عنوان: «لغة الشعر» يقول: إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات، ولكنه يعمل من خلال خلق الأشكال وصياغتها وسبكها، ولكننا إذ تساءلنا عن هذا الذي يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالبا معينا أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئا عن هذا الذي لا شكل له ولا قالب. إن أمام الشاعر دائما أنماطا عالية من الصياغه يهدف إلى تحقيقها، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة. إن عمل الشاعر هو في الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال

(١) المرجع السابق ص ٥٥

صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة.»(١)

وما أظن أن هـذا الذى يقوله ريتشاردز إلا صورة مكررة لما حرص عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى (العاشر الميلادى) على تقريره وتوكيده، بل لا نكاد نعدو الحقيقة إذ قلنا إن الالتقاء بين كلمات الناقدين يكاد أن يكون تاما. أليس ما قرأناه عند ريتشاردز هو بنصه ما قرره عبد القاهر بقوله :

«وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضـع ، وبحسب المعنى الذى تريد والغرض الذى تؤم ، وإنما سبيل هـذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمـل منهـا الصور والنقوش.

فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجـه لها ، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم.»(٢)

ولم يقف عبد القاهر ، وهو بصدد مناقشة قيمـة اللفظ ، عند حدود الجدل النظرى ، بل لقد تعدى المناقشة النظرية إلى المجال التطـبيقى العملى ، وذلك

---

(١) The language of Poetry p. 70 – 71

(١) دلائل الأعجاز ص ٦٩ – ٧٠

لكي يضع أمامك الشاهد من الشعر والنثر أو من القرآن الكريم ، ولكي يكشف لك من خلال تحليله والنظر إليه عن الحقيقة التي يحاول إقناعك بها . وفي مجال تقريره لقيمة اللفظ في شكل سياق يقول:

«إن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحتري:

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يادهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك(١)

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ، والإيناس والبهجة ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء» فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع . وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالىء عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

---

(١) الخرق بالضم العنف وكذلك الحق والجهل.

وإلى قول أبى حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يمل التقاضيا

فإنك تعرف حسنها ومكانها فى القبول . ثم انظر إليها فى بيت المتنبى :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم »(١)

وهذا النص الذى أوردناه يهمنا من جانبين : الأول تقريره لحقيقة نقدية سبقت الإشارة إليها والكلام فيها ، وهى أن لكل لفظة معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس ما نجده فى المعجم من معنى الكلمة هو كل شيء . إنه مجرد نواة أصيلة يتفرع منها عديد من المعانى الثانوية ، وتظل الكلمة تحتمل كل هذا العديد من المعانى حتى يضعها الكاتب أو الشاعر فى سياق ما . وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإشعاعاتها لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محدداً ، وقيمة فنية خاصة ، ودليلنا على ذلك كلمة الأخدع التى أورد لها عبد القاهر أمثلة ثلاثة فكان لها فى كل مثال من هذه الأمثلة طبيعة تختلف عن طبيعتها فى الأمثلة الأخرى . ولو كان للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجه للمقارنة بين الكلمة الواحدة فى الأمثلة الثلاثة التى استشهد بها عبد القاهر ، ولتساوى الشعراء الثلاثة فى قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

أما الجانب الثانى الذى يهمنا من النص السابق فهو قدرة عبد القاهر الذوقية على الاستجابة لما توحى به الألفاظ من إحساس ، وما يضفيه عليها

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٨-٣٩ .

السياق من معان . فإذا رجعت إلى الكلمات التى استخدمها فى تعليقه على الأبيات السابقة تحس بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحققه من تأثير فى النفس ، فيصفها بأنها تروقك وتؤنسك فى موضع ، وتثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر. وهذا دليل آخر، سوف تدعمه أدلة أخرى عندما نتناول منهجه التحليلى التطبيقى بالنظر، على أن نظرة عبد القاهر الألفاظ ليست هذه النظرة الجامدة الشكلية التى تقف عند حدود المعنى العقلى للكلمة، أو ما تنطوى عليه من فكر . وإنما الألفاظ عنده كما سبق أن أشرنا تحمل إلى جانب معانيها العقلية محصولا من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية التى تجمعت حول تلك المعانى العقلية.

فهو فى تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب إلى ما ذهب اليه السابقون وعلى الأخص ابن قتيبه الذى وقف فى علاقات الألفاظ عند الصفات الشكلية التى تتصل بالحروف ومخارجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخارجية . وجعل القيمة فى المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو ما يتضمنه البيت الشعرى من مثل أو حكمة .

كلا ، لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً فى قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصرا على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية فى خدمة المعنى، والمعنى عنده هو كل ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة وصوت.

وأوضح مثال على أن المعنى عند عبد القاهر هو كل هذه العناصر مجتمعة هو دراسته للأبيات:

ولما قضينا من منى كل حاجـــة ومسح بالأركان مـــن هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغـادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فقد عرفنا ما قال عنها ابن قتيبة، فكل قيمتها عنده منصبة على حلاوة ألفاظها وحسن مقاطعها ومخارجها ! أما ما نتج من علاقات ألفاظها وارتباط كلماتها ، وما تضمنته من مشاعر وما عبرت عنه من مواقف نفسية فلم يكن له فى نظر ابن قتيبه أية قيمة . أما عبد القاهر الذى يرى فى المعنى رأيا آخر أكثر رحابة وسعة فقد هاله شرح ابن قتيبه لهذه الأبيات ، واضطر أن يعيد تحليلها وشرحها ، وفى استطاعتك أن تتبين نظرة عبد القاهر (للمعنى) من خلال هذا التحليل لترى أن ما ينبغى النظر إليه فى الشعر ليس الفكرة الفلسفية العميقة أو الحكمة وضرب المثل . وإنما هو تلك الحركة المستمرة التى تنشأ عن دلالات الأجزاء وفاعليتها الخاصة داخل السياق. يقول عبد القاهر فى تحليله لهذه الأبيات:

«فانظر إلى الأشعار التى أثنوا عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ونسبوها إلى الدماثة ، وقالوا : كأنها الماء جريانا ، والهـــواء لطفا ، والرياض حسنا... ثم راجع فكرتك ، واشحذ بصيرتك ، وأحسن التـــأمل ودع عنك التجـــوز فى الرأى ، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحدهم وثنائهم ومدحهم ، منصرفا إلا إلى استعارة وقعت موقعها ،وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر فى الفهم مع وقوع العبارة فى الأذن ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ،

والفضل الذى هــو كالزيادة فى التحديد... وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : «ولما قضينا من منى كل حاجة » فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم . ثم نبه بقــوله : «ومسح بالأركان من هو ماسح» على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده مــن الشعر، ثم قال : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا » فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركــوب الركبان ، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث،أوماهو عادة المتظرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقــوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنســة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه، فصرح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظهر ، إذا جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح . وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ،لأن الظهور إذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا . ثم قال: « بأعنــاق المطى » ولم يقل بالمطى لأن السرعة والبطء يظهران غالبا فى أعناقها ، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها . وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ،وتتبعها فى الثقل والخفة، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كان فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس

ويدل عليهما بشمائل مخصوصة فى المقاديم.

فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة، ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر، ونسجه وتأليفه وترصيفه؟.» (١)

من هذا التحليل السابق نستطيع أن ندرك معنى «المعنى» عند عبد القاهر فليس المعنى عنده هو المحصول الفكرى أو العقلى للأبيات، او هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الفكر والإحساس والصورة والصوت، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا. وواضح من منهج عبد القاهر فى تحليل الأبيات أن مرد هذه الخصائص حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفنى من الانتفاع بمختلف القوى التى تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس او ذاك. ومن ثم رأيناه فى إبراز المعنى لا يذهب بعيدا، وإنما يستخلص كل قضاياه وأحكامه من العلاقات التى أمامه. فيقف عند كل جملة ليحدد ما تقسم به من خصائص. وما تفيض به تبعاً لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف أو مواقف نفسية. ولا تمنعه النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للأبيات. فالكل عنده يفسر الجزء. والجزء عنده فى خدمة الكل. فتفسيره للاستعارة فى « وسالت بأعناق المطى الأباطح » مرتبط بالموقف العام الذى صدرت عنه

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢١، ٢٢ و ٢٣

الأبيات ، فما كان للابل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان يغمر الركبان من شعور السعادة والفرح والغبطة بعد أن أدوا الفريضة ورجوا حسن الإياب. وما كان لهم أن يتجاذبوا أطراف الأحاديث فى نشوة وانطلاق لولا انتهاؤهم من أداء الفريضة ، وما انتهاؤهم من أداء الفريضة إلا إيذانا بالعودة إلى الأهل والأوطان والخلان . وهكذا تحس أن كل جزء فى الكلام مكمل للجزء الآخر ومفسر له ، وهكذا لم تحل النظرة الجزئية عن الإدراك الشامل للأبيات . وهكذا لم يفصل عبد القاهر بين الكلى والجزئى ، أو بين الجوهر والعرض أو بين اللفظ والمعنى كما فعل سابقوه . واستطاعت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة هذه أن تحقق لمنهج عبد القاهر فى دراسته للشعر فائدة كبيرة وأن تخلصه من كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره .

ولكننا على الرغم من اعتزازنا بهذا الأساس الهام الذى وضعه عبد القاهر لنقد الشعر وفهم الأدب والذى التقت فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة ، ما نزال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماما ، فقد غابت من بين يديه بعض المسائل الهامة، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع . فقد صرف عبد القاهر كل همه للدفاع عن قضية المعنى وفكرة النظم والصياغة ، وأذهله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدى من قبله ؛ فشغله حماسه لإيقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يتعلق بخصائص اللفظ الصوتية والموسيقية ، وأثر هذه الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقيقة إن عبد القاهر لم ينس أن الصوت والنغم والموسيقى جزء لا يتجزأ من المعنى ، فقد أبان عن هذه الحقيقة فى الفصول التى حدد بها مفهوم الفصاحة والبلاغة . يقول : «إنا إن قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك (أى

تلاؤم حروفه) وجعلناه المراد بها لزمنا أن نخرج الفصاحة من حيز البلاغة ومن أن تكون نظيرة لها . وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد أمرين : إما أن نجعله العمدة فى المفاضلة بين العبارتين ولا نعرج على غيره ، وإما أن نجعله أحد ما نفاضل به ، ووجها من الوجوه التى تقتضى تقديم كلام على كلام ، فإن أخذنا بالأول لزمنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به . وفى ذلك ما لا يخفى من الشناعة لأنه يؤدى إلى ألا يكون المعانى التى ذكروها فى حدود البلاغة من وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام ، والإبداع فى طريقة التشبيه والتمثيل ، والإجمال ثم التفصيل ، ووضع الفصل والوصل موضعهما ، وتوفية الحذف والتأكيد والتقديم والتأخير شروطهما ، مدخل فيما له كان القرآن معجزا حتى يدعى أنه لم يكن معجزا من حيث هو بليغ ، ولا من حيث هو قول فصل . وكلام شريف النظم بديع التأليف ، وذلك أنه لا تعلق لشىء من هذه المعانى بتلاؤم الحروف .

وإن أخذنا بالثانى . وهو أن يكون تلاؤم الحروف وجها من وجوه الفضيلة . وداخلا فى عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا لأنه ليس بأكثر من أن يعمد إلى الفصاحة فيخرجها من حيز البلاغة والبيان ، وأن تكون نظيرة لهما . وفى عداد ما هو شبههما من البراعة والجزالة وأشباه ذلك مما ينبىء عن شرف النظم وعن المزايا التى شرحت لك أمرها ، وأعلمتك جنسها . أو يجعلها اسما مشتركا يقع تارة لما تقع له تلك وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان . وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده[1] » .

---

(١) دلائل الإعجاز صفحة ٤٦ ، ٤٧ .

ولقد جاهد عبد القاهر فى أكثر من موضع فى كتابه دلائل الإعجاز لكى يؤكد أن الفصاحة جزء لا يتجزء من البلاغة ، وحتى لو لم تكن كذلك فلا ينبغى للفصاحة أن تختص وحدها بجودة الكلام ، أو بعبارة أخرى لا يجوز أن تنسب الفضيلة فى العمل الأدبى لصفات فى اللفظ من حيث هو لفظ ،فإن ذلك يتنافى مع المبدأ الذى يسعى الكتاب كله إلى تقريره وإثباته . وهو أن كل صفة من صفات اللفظ ليست شيئا فى ذاتها ، وإنما تكون شيئا عندما تضيف إلى المعنى المراد إضافة ذات قيمة . فاللفظ الفصيح ليس هو اللفظ الذى حسن جرسه وتلاءمت حروفه ، وإنما اللفظ الفصيح هو الذى استطاع فى الموضع الذى جاء فيه أن يكون أقدر من غيره فى الدلالة على المراد منه ، وعندئذ تصبح الفصاحة والبلاغة شيئا واحدا ، فإذا نعتنا الكلام بالفصاحة أو نعتناه بالبلاغة ، فأنما نقصد فى كلتا الحالتين قدرة الألفاظ على الدلالة . وكل هدف عبد القاهر من هذا أن ينفى كون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ مسموع . يقول :

« هذا فن من الاستدلال لطيف على بطلان أن تكون الفصاحة صفه للفظ من حيث هو لفظ : لاتخلو الفصاحة من أن تكون صفة فى اللفظ محسوسة تدرك بالسمع ، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب ، فمحال أن تكون صفة فى اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغى أن يستوى السامعون للفظ الفصيح فى العلم بكونه فصيحا ، وإذا بطل أن تكون محسوسة ،وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة . وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة فإنا لانعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس إلا دلالة على معناه . وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لا من جهة لفظه . وهذا لايبقى لعاقل معه عذر فى الشك ، والله الموفق

للصواب (١) » .

وليس هناك من يجادل فى أن الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق الذى ترد فيه ، وأن الكلمة هنا شأنها شأن الجملة الموسيقية التى لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النغمات المجاورة لها . وهذا ما يؤكده النقد الحديث ويدافع عنه وهى حقيقة لا يتمارى فيها أحد . يقول ت . س . إليوت :

« إن الكلمات القبيحة هى الكلمات التى لا تجد مكانها الملائم لها بين أخواتها . وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحداثة العهد بها أو لهجينخوخة أو فوات زمانها . أو لأنها دخيلة مستوردة . ولكننى لا أعتقد أن أى كلمة قد استقرت فى لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال . إن موسيقى أى كلمة فى حال تداخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة فى السياق كله . بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق التى وردت فيه ، ومعانيها الأخرى التى اكتسبتها من استعمالاتها الأخرى . وبما تثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة (٢) » .

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة . فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة فى موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق . كما أنها لا تستمد قدرتها الموسيقية من ذاتها . وإنما من جملة اعتبارات

---

(١) المرجع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) Selected Prose P. 59 – 60

أخرى، بعضها يتصل بالسياق نفسه ومايضفيه على الكلمة من موسيقى ، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها ، وما هو مخـــزون فيها من طاقات أنتجتها التجربة الإنسانية وبثتها فى اللفظة فزادت بمناها خصبا وحياة .

هذه قضية لاخلاف عليها . وقد أشار عبد القاهر إلى شىء من هـذا . وهو بصدد تحليله لفـكرة النظم وللعلاقة بين اللفـظ والمعنى . ولـكن الذى نؤاخـذ عليه عبد القاهر أنه فى بحثه هذا الطويل ، والذى يرتبط ارتباطا وثيقا باللغـة ومكوناتها الشعورية والمعنوية ، لم يفسح المجـال لدراسة الجـــانب الصوتى فى اللغـة ودلالاته على المعنى بشكل إيجـابى . فليس من شك فى أن جانبا هامـا من التجربة فى الشعـر مصدره الصوت والنغـم كما عرفت من الفصول السابقة . ولاينبغى أن نكتفى فى منهج لغوى كهذا بالإشارة إلى هذا الجانب بمجرد إشارة . بل إن الموقف كان يحتم على عبد القـــاهر أن يكشف علاقة الأصوات باللغة ووظيفتها فى أداء المعنى .وعلى الأخص أنه متهم افرط حماسته وغيرته على تأكيد الوحدة بين اللفظ والمعنى ، بإغفاله جانب اللفظ وإنكاره لقيمته من حيث هو صوت مسموع . ومع إيماننا بأن اللفظ المفرد مجرد أداة اصطلاحية أو إشارة أو صوت ، وأنه يحتمل مئات المعانى ومن ثم فـلا معنى له ، ومع إيمـاننا بأن اللفظ المفرد لايكتسب قيمته الصـــوتية أو الشعورية إلا إذا جـاء فى شكل سياق ، إلا أننا لانذهب إلى إنـكار قيمته الصوتية فى الشعر جملة ، كما أننـــا لاينبغى أن نكتفى بمجرد الإشارة إلى أن الصـوت جزء من المعنى بل ينبغى أن نحدد طبيعة العـلاقات الإيجـابية بين الأصوات ومعانيهـا . على نحو ما فعـل الأوربيون ومنهـم كولردج الذى خصص للوزن والموسيقى فصولا من كتـاب « سيرة أدبية » أبان فيها عن علاقة الوزن والنغم بسائر أجزاء العمل الفنى ، وكشف عن طبيعة الوزن ومصادره وعوامل تأثيره . وعلى نحو مافعل لاسل

أبر كرومبي فى كتابه قواعد النقد الأدبى عند حديثه عن التجربة الشعرية وعن تأثير الألفاظ فى الفكر .

يقول :

« ولكى يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الكمال ، نرى الأديب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى ، التى تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر فى الأفهام . سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصوت ، فإن تأثير الألفاظ فى الفكر ذو نواح أربع :

فمن حيث المعنى :

(أ) بناء المعنى كما يقتضيه سياق الألفاظ .

(ب) ثم المقدرة الإيحائية لبعض الألفاظ .

ومن حيث اللفظ :

(ح) بناء اللفظ بناء منسجما موسيقيا .

(د) ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة الموضوع . »(١)

ويقول فى موضع آخر :

« إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات . والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطا لا يقبل التفرقة ، ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة . وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى أولا أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطقى على قواعد النحو والصرف ،

---

(١) قواعد النقد الأدبى ص ٦٢ و ٦٣

وهذا هو هيكل الجملة الذى تتمثل فيه الفكرة المجردة التى يراد وصفها ،ولكن هناك ناحية أخرى لمعانى الألفاظ ، ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها ـ مستقلة عن نحو الجملة وصرفها ـ تأثير خاص فى الخيال ، يتوقف على القرائن وعلى الموضوع ....

كذلك نرى كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة أصوات حروف الكلمة ،ولكن من الممكن أن يكون لهذه الأصوات فوق هذا ـ دلالتها الخاصة بها ، فأمامنا أولا الأصوات المقطعة الخاصة بكل حرف ساكن أو متحرك فى كل كلمة من الكلمات ، وهذه يمكن ـ بترتيبها على طراز خاص ، وبتكرار بعض الأصوات ـ أن يتألف منها ذلك النظام المسمى بالروى والقافية ، وفى بعض اللغات ـ ومنها الانجليزية ـ قد يأتون بكلمات متفقة فى أوائلها . كذلك قد يراعى فى الألفاظ ناحية أدق وأخفى من هذه ،وهى أن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة ، بحيث يكون فيها تقليد للشىء الموصوف ، أو وحى إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس . وهذه الخاصية للكلمات ، ينظر فيها إلى كل كلمة على حدة وتأثير أصواتها .... ولكن هناك ناحية أخرى لتأثير الكلمات ، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات متتالية متعاقبة ، وهذا هو مايعبر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ (rythim) ، فهنا لا ينظر إلى الأصوات المقطعية ونوعها ، بل إلى تموجات الأصوات ،وإلى مقدارها فى عدة جمل . وهذا الاختلاف فى المقدار قد يكون راجعا إلى اختلاف فى قسوة الصوت وضعفه ، أو فى طوله وقصره . أو فى ارتفاعه وانخفاضه . والتموجات الموسيقية عبارة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جليه واضحة .

وهذه الموسيقى اللفظية هى بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوت فى فن

الأدب ، لأن هذا الانسجام هو أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور ، الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

مما تقدم يتضح لنا أننا إذا اعتبرنا الكلمات كمعان أولا ، وأصوات ثانيا ، ثم قسمنا كلا من هذين الاعتبارين إلى الكلمات المتصلة جملا ، وإلى الكلمات منفردة ، أمكننا أن نتبين من هذا كله أن هناك نواحى أربعا لاستخدام الألفاظ ، يستطيع فن الأدب أن ينتفع بها وهى :

١ - فى الجمل { ا - المعنى كما تدل عليه الجملة . ب - الموسيقى التى تنتظم الألفاظ .

٢ - فى كل كلمة واحدة { ا - معنى الكلمة وما ينتجه من خيال . ب - الصفة الصوتية للمقاطع . » (١)

ونحن ، وإن كنا نتفق مع أبر كرومبى بما للجانب الصوتى من أهمية فى دراسة الأدب ، وفى الدلالة على مشاعر الأديب وانفعالاته ، سواء أكانت هذه الأصوات ناشئة من مقاطع الكلمات وحروفها أم مما فيها من نبرات انفعالية ، وموجات عاطفية ، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب الى أن لمقاطع الكلمة الواحدة من حيث هى لفظ مفرد دلالات موسيقية ، وإنما قد تنشأ هذه الدلالات من تلاقى بعض المقاطع والحروف فى السياق كله ، أو فى العبارة الواحدة ، عندئذ يمكن الأصوات أن تشيع فى النفس إحساسا عاطفيا معينا . فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تتصف فى ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح ، وإنما الذى يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف

---

(١) قواعد النقد الأدبى من ص ٣٩ — ٤٣

وبين إحساس معين هو النغم الناشىء من جملة كاملة . ذلك أن الانفعال فى داخل أى عمل أدبى لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة ، إنه يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا .

وما دمنا بصدد الكلام عن لغة الانفعال فلابد أن يدخل الإيقاع والنغم والصوت كوسائل إيجابية من وسائل توصيل الانفعــال ، بل إن الصوت وموجاته وإيقاعاته فى كل عمل فنى ناجح ليست إلا نتيجــة مباشرة لنوع الانفعال الذى يسود العمل الفنى . وإذا كان ثمة تأثير معين للفظة المفردة ، فهو تأثير نفسى محض ناشىء من حياة الكلمة نفسها وما تحمله من شخصية معينة ، غير أننا مع ذلك يجب أن نتنبه إلى مثل هذا التأثير ونحن ننقــد الأدب ، فقد يذهب بنا هذا التأثير النفسى للكلمة المفردة بعيدا ، أو يضللنا فــلا ندرك قيمتها الحقيقية التى مردها أولا وأخيراً لما منحه السياق إليها مــن دلالات . ويؤكد ريتشاردز هذه الناحية بقوله :

« ويكتسب الصوت شخصية عن طريق التوفيق بينه وبين ما سبقه ، فاضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة الكلمة تلك الشخصية بالذات التى تلائم ما هو حادث فيها فى ذلك الوقت . فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح . وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطــع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة إنما كانوا يقومون بعملية مسلية فحسب . إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الصــوت فى نفوسنا تبعا للانفعــال الذى يكون موجوداً فعلا فى ذلك الوقت ، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول . وتوقع حدوث الصوت نتيجة العادة ولروتين الإحساس ليس إلا مجرد جــزء

من حالة التوقع العامة (١) » .

ومها يكن الأمر فقد كان أمام عبد القاهر ، إلى جانب هذا الأساس الهام الذى وضعه لمعنى (المعنى) ولفكرة النظم ، ولوحدة اللغة ، المجال للحديث عن الجانب الصوتى حديثا أكثر فاعلية ، والكشف عن جوانب المشاعر والإحساسات والمعانى التى يضيفها الوزن الشعرى للقصيدة ، وتحديد العلاقة بين انفعال الشاعر وبين طبيعة البحر الذى يختاره لقصيدته ، وكان أمامه المجال أيضا النظر فى الفروق التى تكون بين قصيدة وأخرى تشتركان فى البحر الواحد حتى يحقق بتحليله الوحدة فى اللغة بين بحور الشعر ومعانيه ، وأن البحر الشعرى ليس قالبا خارجيا منفصلا ، وإنما هو جزء لايتجزأ من التجربة ، بل هو أساس هام من أسس التوصيل ، وأن عاطفة الشاعر هى التى أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر أو ذاك ، كما كان المجال مهيئا أمام عبد القاهر للنظر فى موسيقى الكلام الداخلية ، فإن النظرة النقدية السليمة إلى القصائد الشعرية تثبت لنا أن القصائد التى تتفق فى بحر واحد تختلف الواحدة منها عن الأخرى فى موسيقاها . وهذا دليل على ما للبناء الداخلى من علاقات صوتية تمثل جزءا هاما من الإحساس العام . ودليل أيضا على أن لكل انفعال موسيقاه الخاصة به .

ومادام عبد القاهر قد شرع فى وضع أساس هام للنظر إلى اللغة وهو الا نحكم على شىء داخل العمل الفنى حكما مستقلا ، وإنما ترتبط عناصر العمل الفنى كلها فى ضوء وحدة كلية ، وفى اعتماد الجزء على الكل ، وفى التكامل التام بين عناصر اللغة المختلفة من فكر وإحساس وتصوير وموسيقى ،

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ص ١٩١ .

فقد كان ينبغى ألا يكتفى بمجرد التنويه بقيمة الصوت فى داخل التجربة الفنية ، بل لقد كان المنتظر من باحث متعمق وضع يده على مبدأ التوحيد بين اللغة وعناصرها، أن يتناول بالدراسة والتحليل تأثير الصوت ووظيفته ، ومصادره المختلفة ، وعلاقاته الإيجابية بالمعنى داخل التجربة الفنية . ولكن عبد القاهر كان قد شغل بنظرية المعنى وفكرة النظم عن كل شىء آخر ، وكان يرى أن كل فضيلة مرجعها إلى خصائص معينة فى نظم الكلام ، وأن لكل خاصية ولكل علاقة لغوية دلالة ومعنى حتى الصوت نفسه . ولكن كل ذلك لم يكن ليعفيه من تناول الجانب الصوتى على نحو أدق مما رأيناه فى كتابه . وعلى الأخص أن هدفه الذى يسعى إليه هو بيان إعجاز القرآن . وكلنا نعلم ما فى العلاقات الصوتية فى القرآن الكريم ، وما فى آياته المحكمات من تأثير صوتى يفتن القلوب ويأخذ بالألباب ، وليس من شك فى أن مرد الإعجاز فى التأثير الصوتى فى لغة القرآن لنظم آياته ، واختيار كلماته ، كما يقول عبد القاهر ولكن إلى أى حد شاركت هذه العلاقات الصوتية فى التأثير ، وإلى أى حد عاونت فى أداء المعنى وتوصيل الفكرة ؟ وإلى أى حد يستطيع الأدب أن يستغل الإمكانات الصوتية للغة حتى يبلغ حد الإعجاز ؟ كل هذه مسائل غاية فى الأهمية ، وأمور تتعلق فى الصميم من نظرة الناقد إلى اللغة .

وعلى الرغم من إغفال عبد القاهر لهذا الجانب الصوتى فى اللغة فليس من شك فى أنه بدراسته لفكرة المعنى ، ولدلالات الألفاظ ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ولمفهومه الجديد للغة قد قضى على كثير من الغموض الذى شاب فكرة الخلق الأدبى عند القدماء وما كان من تأثيرها فى الحكم على الشعر حكما يفصل بين لفظة ومعناه ، ويرجع الفضل لكل منهما مستقلا . كما استطاعت

فكرته عن المعنى أن تزلزل من إيمان الشعراء والنقاد بالشكل الخارجي الشعر. فقد فتن الشعر والنقد بالصنعة الشكلية فى الأدب إلى الحد الذى خرج بالشعر عن مفهومه الصحيح ، فلم يكن هناك مايثير الناقد فى الشعر إلا ما يتسم به من صفات خارجية تتصل بالألفاظ وجرسها وموسيقاها وجزالتها واستقامتها، وصحتها وسلامتها . ويسرف الناقد فى هذه الناحية إسرافا يعلى من مقام اللفظ على المعنى، ويبالغ فى الاهتمام بقيمة الشكل الخارجى . الأمر الذى يقيد من تذوقنا للشعر ، ويقص من أجنحة الخيال فيه ، وينقلنا إلى مناهج فى دراسته أبعد ماتكون عن طبيعته ، وأقرب ماتكون إلى منهج المناطقة الذين يتأثرون بالثقافة الهلينية ومنطق أرسططاليس .

كما لاننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى ، والتقاء فلسفة اللغة عنده بفلسفة الفن قد ساعدت على نشأة المنهج اللغوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ نقدنا العربى . ذلك المنهج الذى يقوم على أساس أن لكل بيت من الشعر بل ولكل جملة وضعها الخاص بها ، وصفاتها الناشئة من طبيعة سياقها ونظمها ، وإذا كان لنا أن نحكم عليها بالجودة والرداءة فما ذلك إلا لما يكون فيها وهى بوضعها هذا من خصائص . ومن هنا تكون أحكامنا أكثر دقة والتزاماً بالموضوعية والمنهجيه والذوق الأدبى .

ثالثا : التعبير العارى والتعبير المزخرف

لعلنا نذكر ماقاله كروتشه بالقياس إلى بعض التمييزات الخداعة التى ملأت ساحة فلسفة الفن ، والتى أغرت كثيرين من المشتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية لسهولتها وبداهتها الظاهرة ، والتى حالت بين هؤلاء وبين الفهم الصحيح لطبيعة الفن . وعلى الأخص فى مجال الحكم على الأثر الفنى

وتقويمه. من هذه التمييزات ذلك الذى يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظتين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ونعنى به الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير ، ونعنى به زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات الأدبية فى نوعين : تعبيرات عارية وأخرى مزخرفة . وجعلوا لكل من هذين النوعين درجة معينة فى سلم القيم . وأخضعوا تقديراتهم للعمل الأدبى على أساس تمييز التعبير المزخرف ومنحه رتبة أعلى من التعبير العارى . وظنوا أن الزخرفة فى ذاتها شرف ، بل لقد زادوا على هذا فزعموا أن جمال التعبير أو زخرفته شىء خاص بالشعر دون النثر . وأن الذى يميز الشعر عن النثر ما يختص به الشعر من صور بيانيه كالتشبيه والاستعارة والمجاز بأنواعه المختلفة، والتحلية اللفظيه من جناس وطباق وتورية وغير ذلك من ألوان البديع المختلفة . وأسرفوا فى هذه النظرة حتى كادت التعبيرات المزخرفة أن تستقل بالنظر والبحث والدراسة والتقدير وحتى كاد أن يكون لها وحدها الشرف والمتعة .

وليس من شك فى أن هذه النظرة للعمل الأدبى ، فوق ما فيها من قصور عن فهم طبيعة العمل الأدبى ووحدته ، سوف تحول بيننا وبين الحكم الصحيح على أعمال الكتاب والشعراء ، فهى ستحجب عن أعيننا الكثير من خصائص العمل الفنى الذى أمامنا عندما نركز انتباهنا على الصورة الفنية داخل العمل الأدبى دون سواها ، ونجعلها غاية وهدفا مستقلا .

وبديهى أن هذه النظرة هى من آثار العناية بالشكل الخارجى فى الشعر والإعلاء من شأنه وإرجاع كل ميزة وفضل فى الكلام له . ونحن نعلم من دراستنا لأنصار الشكل الخارجى فى الشعر من أمثال قدامة بن جعفر وأبى هلال العسكرى وغيرهما أن ما كان يقصد باللفظ عندهم ليس ما فى الكلام

من تلاؤم فى الحروف وانسجام فى النغم فحسب، بل ما فيه أيضا من زخرفة أو صورة منمقة أو محسنات لفظية .

والذى يذكر لعبد القاهر بالفضل أنه استطاع ، وهو بصدد الدفاع عن فكرة النظم ، أن يقضى على الثنائية التى ميزت بين التعبير المزخرف والتعبير العارى ، فأعلن أن القيمة فى التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية . بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى ، وهى لها من حيث قدرتها على التفاعل مع غيرها وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه ، يقول عبد القاهر :

« واعلم أن هذا — أعنى الفرق بين أن تكون المزية فى اللفظ ، وبين أن تكون فى النظم — باب يكثر فيه الغلط فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعه ، فينحل اللفظ ما ليس له ، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك فى الكلام قد حسن من لفظه ونظمه ، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم . مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإنى، على إشفاق عينى من العدى، لتجمح منى نظرة ،ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما هو لأن جعل النظر يجمح وليس هو لذلك، بل لأن قال فى أول البيت (وإنى) حتى دخل اللام فى قوله (لتجمح) ثم قوله «منى» ثم لأن قال (نظرة) ولم يقل : النظر مثلا ثم لمكان « ثم » فى قوله : ثم أطرق ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عينى من العدى . »

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك فانظر إلى قوله :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه . فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟ »(1)

وبدراستنا النص السابق نرى أن الجانب الهام في الاستعارة ليس في مجرد دقتها أو لطفها وغرابتها ولكن لأن الشاعر استطاع عن طريق توزيعه الكلمات أن يخرج الاستعارة هذا الإخراج الحسن . وأن هدف الشاعر لم يكن الزخرفة والنقش ، وإنما كان هدفه التعبير عن مشاعره الخاصة في شكل أدبي متماسك ملتحم كقطعة النسيج ، وإذا كان فيه زخرف أو جمال فليس هو هذا الزخرف الملتصق التصاقا صنعيا ، وإنما هو الزخرف الذي تتفاعل عناصره مع عناصر أخرى . والقيمة كل القيمة في مدى ما استطاع هذا التفاعل أن يثيره من رؤى وظلال وما يبثه من إيحاءات . ومن ثم فليست الاستعارة غاية في حد ذاتها في الشاهدين السابقين ، ولا يجوز أن ترد الفضيلة في البيتين لها ، وإلا لكان الزخرف في حد ذاته غاية لدى الشاعر والناقد على السواء .

(1) دلائل الإعجاز ص ٧٧ ، ٧٨

ووعى عبد القاهر الجالى بطبيعة الشعر لا تجعله يلغى الشكل تماما من حسابه وإنما تجعله ينظر إلى جمال الشكل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النظم كله . ولولا نظم الشاعر للبيتين السابقين على هذه الصورة التى أخرجهما بها ما كان يمكن للاستعارة فيهما أن تبلغ ما بلغته من الحسن والجمال .

وبالرجوع إلى الخصائص التى حددها عبد القاهر فى البيتين السابقين ، والتى جعل لمعاونتها ومؤازرتها الفضل فى شرف الاستعارة ، نرى أنه قد استطاع بحق أن يضع يده على مراكز الإحساس فى البيتين و بل وعلى أبرز الملامح الدالة فيهما . ففى بيت ابن المعتز استعارة رائعة حقا ، ولكن روعتها لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير لولا تلك العناصر التى جمعها الشاعر،والتى نجحت فى الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسى . والموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته أمامه ويود لو استطاع أن يمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللهفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالأعداء من كل جانب ، وجميعهم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين : إما أن يخضع لعاطفته المشبوبة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضاربا عرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ، فيفتضح أمره ويكشف عن حبه ، وإما أن يرضخ لخوفه وإشفاقه من أعدائه ورغبته فى إخفاء هذه الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر الى حبيبته حرصا منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التى بذلها أن يكتم حبه ، ويكبت ما فى صدره من لهفة وشوق إلى حبيبته، وأن يقاوم الرغبة فى النظر إليها ،وإذا بالشوق يغلبه ، وإذا هذه العاطفة الحبيسة فى صدره تنطلق منه رغم هذه

القيود التى تقيدها فتجمح منه نظرة ثم يطرق. وفى إطراقته هذه الأخيرة إحساس عميق بكل معانى الإشفاق والخجل التى تصطرع فى نفسه .

وليس من شك فى أن الذى حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما فى البيت من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدرة على استغلال اللغة ووظائفها . فتأكيد الجموح وحتميته لم يتحقق إلا من استخدام الشاعر للتوكيد فى قوله (وإنى)، وفى اللام التى سبقت الفعل (تجمح) . وما كان أيضا لهذا الجموح أن يظهر على أنه أمر محتوم لا مفر منه لولا أن سبقته عبارة (على إشفاق عينى من المدى)، لأنه على الرغم من إشفاق الشاعر من أعدائه ، ومحاولة كبحه جماح نفسه قد فرت منه هذه النظرة . ومن هنا كان لتقديم عبارة (على إشفاق عينى من المدى تأثيرها على الجموح نفسه . ولا ننس أن جملة (ثم أطرق) الأخيرة قد أضافت إضافة رائعة وهامة وقوت من إحساس الإشفاق والحذر الذى مهدت له كلمة (على إشفاق عينى من المدى) ، فهو على رغم انطلاق النظرة منه ما يزال يحس بالخجل ممن حوله .

وإذن فليست الاستعارة وحدها هى التى ظفرت بالقيمة مستقلة عما عداها ، وما كان لها أن تفهم على هذا النحو ، ولا أن تبلغ ما بلغته من جمال لولا ما أضفاه السياق عليها ، ومن ثم كان فصلها عن السياق أو عن التعبير التى وردت فيه ، ودراستها مستقلة مسألة تتنافى مع طبيعة الأشياء ، وأمرا يحول بيننا وبين فهم الصورة البيانية وإدراك قيمتها الحقيقية على وجهها الصحيح .

وإذا انتقلنا إلى البيت الثانى :

وسالت عليه شعاب الحى، حين دعا ... أنصاره ، بوجوه كالدنانير

نجد أن القيمة كلها ليست فى (سالت شعاب الحى) ، فاستعارة السيل

لشعاب الحى ليست فى ذاتها بالأمر الخطير ، ولا بالشىء المثير أو البديع ، ولكن جمال الاستعارة فى أنها وقعت موقعها وأصابت غرضها على حد قوله . وفى مدى ما استطاعت أن تظفر به من صياغة البيت كله، فتقديم الجار والمجرور على الظرف (حين دعا) ثم تأخيره (بوجوه كالدنانير) قد استطاع أن يضعنا موضعا خاصا ، وأن يجعل للبيت على هذا النحو معنى يختلف عما لو قال : (سالت شعاب الحى عليه بوجوه كالدنانير حين دعا أنصاره) . فالشاعر قد أراد بتقديم الجار والمجرور (عليه) أن يواجهنا أولا بهذا السيل المتدفق من الناس الذين ما كادوا يسمعون نداءه ودعوته حتى سارعوا إليه وتدفقوا حوله كالسيل . وهكذا نحس لأول وهلة بمدى ما لهذا الممدوح من مكانة عند قومه ، فإن صيحة واحدة منه قد فجرت عليه شعاب الحى فأقبلت جموعهم تترى من كل صوب وحدب . وهل كان يمكن لاستعارة السيل لشعاب الحى أن تنال ما نالته من قيمة لولا أن أعقبها الجار والمجرور (عليه) ولولا أن تلاه الظرف وفعله (حين دعا أنصاره). ثم انظر بعد ذلك إلى عبارة (بوجوه كالدنانير) وما أفادته من فوائد للاستعارة وللموقف كله . فإن تلبية الناس لدعوة الممدوح وندائه لم تكن تلبية مرءوسين لرئيسهم ، وإنما كانت تلبية محبين لحبيبهم . فهم لم يقبلوا عليه هذا الإقبال أداء لواجب ، بل استجابة طبيعية لمشاعر الحب التى يكنها هؤلاء الناس لزعيمهم وقائدهم . من أجل ذلك أقبلوا عليه بوجوه مشرقة تفيض بالبهجة والسعادة كأنها الدنانير اللامعة البراقة .

ومن يفهم البيت على هذا النحو الذى يتحكم فيه الكل فى قيمة الجزء ، ويتحكم فيه الجزء فى قيمة الكل ، والذى لا يرضى بغير هذا منهجا لدراسة الشعر لابد أن يأنف من المنهج الذى يقسم التعبير الأدبى إلى لحظتين لحظة

التعبير بمعناه العام ولحظة زخرفة التعبير ، ولابد أن يثور على منهج آخر تنفصل فيه الاستعارة أو الصورة ، أيا كان نوعها عن التعبير الأدبي التي وردت فيه .

من أجل هذا قال عبد القاهر كلمته المشهورة : « إن من الاستعارة مالا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . »(١) ومن أجل ذلك هاجم عبد القاهر كل من جاوز هذا المنهج الى غيره من المناهج التى تقف فى الشعر عند حدود التعبير المزخرف فتنتزعه من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر إليه وحده، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار محاسن الشعر ومزاياه ، غافلة عن الفروق الدقيقة التى تكون بين استعارة وأخرى ، ناسية أن فى هذه الفروق وحدها يكمن السر فى تفوق استعارة على أخرى وفى براعة كلام على آخر . يقول عبد القاهر :

«ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى : واشتعل الرأس شيبا ، لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ، ولم يروا للمزية موجبا سواها ، هكذا ترى الأمر فى ظاهر كلامهم ، وليس الأمر على ذلك . ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة وهذه الروعة التى تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة ، ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشىء وهو لما هو من سببه فيرفع به ما يسند إليه ويؤتى بالذى الفعل له فى المعنى منصوبا بعده مبينا أن ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثانى ، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة كقولهم :طاب زيد نفسا ، وقر عمرو عينا ،وتصبب عرقا،

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٩

وكرم أصلا ، وحسن وجها . وأشباه ذلك مما تجد فيه الفعل منقولا عن الشىء إلى ما ذلك الشىء من سببه .

وذلك أنا نعلم أن اشتعل للشيب فى المعنى . وإن كان هو للرأس فى اللفظ ، كما أن طاب للنفس ، وقر للعين ، وتصبب للعرق وإن أسند كما أسند إليه . يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك ، وتوخى به هذا المذهب ، أن تدع هذا الطريق فيه وتأخذ اللفظ فتسنده إلى الشيب صريحا فتقول : اشتعل شيب الرأس ، والشيب فى الرأس . ثم تنظر : هل تجد ذلك الحسن وتلك الفخامة ؟ وهل ترى الروعة التى كنت تراها ؟ فإن قلت : فما السبب فى أن كان «اشتعل» إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل ، ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة ؟ فإن السبب أن يفيد مع لمعان الشيب فى الرأس الذى هو أصل المعنى الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذه من نواحيه، وأنه قد استقر به، وعم جملته، حتى لم يبق من السواد شىء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به . وهذا مالا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس، أو الشيب فى الرأس . بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة . ووزان هذا أنك تقول : اشتعل البيت نارا . فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت فى طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار فى البيت . فلا يفيد ذلك بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانبا منه . فأما الشمول وأن تكون قد استولت على البيت وابتزته فلا يعقل من اللفظ البتة .

ونظير هذا فى التنزيل قوله عز وجل : « وفجرنا الأرض عيونا » التفجير للعيون فى المعنى واقع على الأرض فى اللفظ كما أسند هناك الاشتعال إلى

الرأس . وقد حصل بذلك من معنى الشمول هنا مثل الذى حصل هنــاك . وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيونا كلها ، وأن المــاء قد كان يفور من كل مكان منها ولو أجرى اللفظ على ظاهره . فقيل : وفجــرنا عيون الأرض أو العيون فى الأرض . لم يفد ذلك ولم يدل عليه ، ولــكان المفهوم منه أن الماء قد كان فار من عيــون متفرقة فى الأرض وتبجس من أماكن منها .

واعلم أن فى الآية الأولى شيئا آخــر من جنس النظم وهو تعريف الرأس بالألف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحــد ما أوجب المزية . ولو قيل : واشــتعل رأسى . فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن فاعرفه »(١) .

وما نظن أن هناك شاهدا أوضح من هذا الشاهد الذى حرصنا على أن نسوقه كاملا على منهج عبد القاهر فى دراسته الصورة البيــانية . وما نظن أن هناك دليلا أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الشاملة التى ينظر بها عبدالقاهر إلى اللغة . فاللغة عنده وحدة لاتنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبى ، بل هى جزء لايتجزأ منه . لاتســتمد قيمتها إلا من النظم . ولا تكتسب فضيلتها إلا من السياق . بل إن تفسيرها وفهم معناها لايمكن تحقيقــه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . اعتمادا على ذوق لغوى رائع يكشف عن الفروق والدقائق والأسرار التى تكون بين استعمال وآخر داخل نطــاق الاستعارة الواحدة .

---

(١) المرجع السابق ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ .

الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكى :

والذى يزيدنا اهتماما بهذا المنهج الذى لاتنفصل فيه اللغة العارية عن اللغة المزخرفة أننا نظرنا بعد عبد القاهر فوجدنا أن هذا المنهج ، الذى كنا نتوقع له أن يعيش ويزدهر ويتطور عند من جاءوا بعد عبد القاهر من البلاغيين . قد أزهقت روحه . ولم يشأ له القدر أن يستمر وأن يؤتى أكله . فبدلا من أن يصبح أساسا لدراسات أخرى متطورة ونامية فى ميدان النقد والبلاغة العربية وجدناه يخلى سبيله لسيطرة المنطق الشكلى على التفكير النقدى والبلاغى . وإذا نقد النصوص وتحليلها ودراستها على أساس من منهج لغوى ذوقى قد تحول عند السكاكى (من ٥٥٥ — ٦٢٦ هـ) إلى دراسة تقنينية تقعيدية تخضع للمنطق ، وتسلم نفسها إليه . وتجنح إلى أسلوب من الدراسة يقوم على التصنيف والتقسيم ، مهمته وضع القواعد والإسراف فى هذا إسرافا يباعد بيننا وبين الفهم الحقيقى لكلمة البلاغة . التى هى فى أصلها تمييز الجيد من الردىء من الكلام : ويحجب بيننا وبين رؤية الحقيقة المنطوية وراء العمل الأدبى . فبدلا من أن يساعدنا على تربية أذواقنا وتنميتها ، ويمنحنا الوسائل التى تساعدنا على النفاذ إلى روح العمل الفنى ورؤية خصائصه ، وتذوق أساليبه ، أخذ يملنا أصولا وقواعد جافة . أشبه بقواعد النحو والصرف والعروض . دون أن يصل بين هذه القواعد وبين روح اللغة وجوهر الشعر . ولم يفطن هؤلاء أن مثل هذا المنهج لايمكنه أن يحقق الأغراض التى تهدف إليها البلاغة والفصاحة . وهل يمكن للقاعدة الجافة أن تكون وسيلة حية وصالحة لإدراك الخصوصيات والفروق والأسرار التى تكون بين كلام وآخر ؟ وهل دراسة أقسام البيان والبديع ، أو وضع أسماء لاحصر لها لكل باب وقسم منها بنافع فى تربية ذوق الأديب أو الناقد ، وأين هذه من الوسائل الحقيقية

التى يستعين بها كل من الأديب والناقد للتثقيف والتعليم وتربية الأذواق وتنميتها؟ إن الوسيلة الحقيقية هى فى طول المصاحبة والمباشرة للآثار الفنية ، والبصر بما يكون بينها من مفارقات ، وتذوق أساليبها وفق منهج مشتق من روح الأدب وحقيقته .

إننا نجد عند السكاكى الدقة والقدرة على ترتيب المقدمات وعلى دقة المقاييس وصحة البراهين ، وكلها مسائل على هامش البلاغة وليست من صميمها ، وستجد عنده أيضا القدرة على التقسيم والتبويب والتفريع ، وكلها أمور تتصل بالمنطق أكثر مما تتصل بالشعر، وعلى الأخص إذا وقفنا عندها ولم نتجاوزها إلى الدراسة التحليلية والذوقيه .

وإذا تصفحنا مفتاح العلوم للسكاكى وانتقلنا فى دراسته لعلمى المعانى والبديع من باب إلى باب فسوف نجد غلبة هذا الاتجاه الشكلى الذى يفصل فصلا أليما بين اللغة العارية واللغة المزخرفة . ولنضرب لذلك مثلا بالفصل الذى عقده للاستعارة لنرى الفرق الواضح بين منهج عبد القاهر فى دراسته للاستعارة وبين منهج السكاكى فى دراسته لها .

يبدأ السكاكى هذا الباب بوضع تحديد للاستعارة فيقول : « الاستعارة هى أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه فى جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه مايخص المشبه به . كما تقول : فى الحمام أسد ، وأنت تريد به الشجاع ، مدعيا أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع مايخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده فى الذكر » (١).

ولا يضيرنا فى شىء أن يحدد السكاكى للاستعارة مفهومها على هذا النحو

(١) مفتاح العلوم ص ١٠٦

السابق . ولو كان السكاكى قد اقتنع هو نفسه بهذا التحديد ، ثم شرع بعده فى دراسة لأساليب الاستعارة كاشفا من معانيها دارسا لأقسامها من خلال تحليله للآثار الفنية لاستطاع أن يشاركنا ماندعو إليه وما دعا إليه عبد القاهر من قبله ولكنه نظر إلى الاستعارة لا باعتبارها وسيلة من وسائل البيان والإفصاح عن عاطفة الشاعر وتوصيل التجربة إلى السامع أو القارىء ، بل باعتبارها موضوعا من مواضيع علم البيان ، موضوعا يقتضى فيه هدفا واحدا هو بيان أنواعه وحدوده وأقسامه من الجانب النظرى وحده ، كأن مهمته هى وضع قواعد وقوانين للاستعارة . وليست مهمته الكشف عن قيمة الاستعارة فى الدلالة على المعنى أو أو نقل الإحساس .

فبعد أن وضع لها هذا التحديد السابق ، شرع فى التفريق بين نظرتين لها ، بين ما هو لغوى وما هو عقلى . فإذا قلنا : فى الحمام أسد ، واستعملنا الأسد فى غير ما هو له عند التحقيق فإننا قد نتجاوز تشبيه الرجل بالشجاعة إلى أن ندعى للرجل صورة الأسد وعبالة عنقه ومخالبه وأنيابه وسائر تلك الصفات البادية لحواس الأبصار ، وعلى الرغم من أن الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها ، فإن اللغة لم تضع اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها ، وإنما وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وعلى غير ذلك من صفات الأسد وصورته الجسدية ، ولو كانت اللغة قد وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها لكان صفة لا اسما . ولكن استعماله عندئذ على جهة التحقيق وليس من جهة التشبيه ، ولما ضرب بعرق فى الاستعارة . وثانيهما : ما هو عقلى وهو أن يتضمن الكلام مايشير إلى أن الأسد ليس أسداً على الحقيقة . وأن فى الكلام من القرائن مايفيد بأن الأسد مستعار هنا وليس مستخدما على الحقيقة .

وبعد أن ينتهى من الكلام عن الاستعارة ووصفها ووجه تسميتها استعارة ، وتقرير استنادها إلى اللغة ومفارقتها للدعوى الباطلة والكذب . يبدأ فى الكلام عن أقسام الاستعارة: فهى تنقسم عنده إلى تصريحية ومكنية . والمراد بالتصريحية أن يكون الطرف المذكور هو المشبه . وبعد أن يفرغ من تقسيم الاستعارة إلى تصريحية ومكنية يشرع فى الكلام عن أقسام كل فرع من هذين الفرعين . فالتصريحية تنقسم إلى تحقيقية وتخييلية : فالحقيقية أن يكون المشبه المتروك شيئا متحققا إما حسيا وإما عقليا . أما التخييلية أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا محضا لا تحقق له إلا فى مجرد الوهم ، ثم تنقسم كل واحدة منهما إلى قطعية ،وهى أن يكون المشبه المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسى أو عقلى ، أو على مالا تحقق له البتة إلا فى الوهم ، وإلى احتمالية وهى أن يكون المشبه المتروك صالح الحمل تارة على ما له تحقق له . وأخرى على ما تحقق له . وهذه الفروع كلها تنتهى به إلى أربعة أقسام أخرى مركبة.

(١) الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القطع (٢) الاستعارة المصرح بها التخييلية مع القطع (٣) الاستعارة المصرح بها مع الاحتمال للتحقيق والتخييل.
(٤) الاستعارة بالكناية .

ولا يكتفى بهذه التقسيمات بل يرى أن الاستعارة ربما قسمت إلى أصلية وتبعية. والمراد بالأصلية أن يكون معنى التشبيه داخلا فى المستعار دخولا أوليا. والمراد بالتبعية ألا يكون داخلا دخولا أوليا . وربما لحقها التجريد فسميت مجردة أو الترشيح فسميت مرشحة . وبذلك ينتهى فى الاستعارة إلى ثمانية أقسام .

ثم يشرع بعد هذا فى الحديث عن كل قسم من هذه الأقسام الثمانية . وبعد أن يفرغ من الكلام عن هذه الأقسام الثمانية يرى أنه ما تزال الاستعارة أقسام أخرى لم تذكر بعد . فهى لما كان مبناها على التشبيه تتنوع بالقياس إليه إلى خمسة أنواع تنوع التشبيه إليها: استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسى أو بوجه عقلى، واستعارة معقول لمعقول ، واستعارة معقول لمحسوس . فمن النوع الأول قوله عز اسمه : «واشتعل الرأس شيبا » فالمستعار منه هو النار ، والمستعار له هو الشيب ، والجامع بينهما الانبساط . ولكنه فى النار أقوى ، فالطرفان حسيان ، ووجه الشبه حسى (1)».

وهكذا تنتهى من باب الاستعارة عند السكاكى بثلاثة عشر قسما . وليت الأمر وقف عند هذا ، ذلك أننا إذا تركنا أقسام الاستعارة هذه وانتقلنا إلى الشواهد التى يوردها السكاكى لكل قسم لم نجد غير شواهد أشبه بشواهد النحو ، أبيات من الشعر قليلة ، وجمل نثرية كثيرة ، وجميعها قد اختير لغرض واحد هو أن نعرف جملة من الأقسام المتشعبة ، وأن نحفظ لكل قسم شاهدا أوشاهدين من النثر أو الشعر . وليس أدل على ذلك من أنه عندما استشهد بالآية الكريمة، واشتعل الرأس شيبا » لم يقف عندها محللا أو شارحا أو مبينا الفرق بينها وبين غيرها ، أودارسا لعلاقة الاستعارة بالسياق أو النظم أو النظم على نحو ما فعل عبد القاهر فى تفسيرها وأبان ما أضفاه السياق والبناء عليها . وإنما كان الاستشهاد بالآية لمجرد توضيح القاعدة أو بيان الفرع أو القسم الذى تنتمى إليه الاستعارة .

(1) المرجع السابق من ص ١٥٨ إلى ص ١٦٥ .

وإذا تركنا الاستعارة إلى باب التشبيه[٢] وجدنا فيه ما وجدناه فى باب الاستعارة من عملية إحصاء معقدة متشعبة لأقسام التشبيه وألوانه ، وليست بأقل عدداً ولا بأيسر مطلبا من أقسام الاستعارة عنده . وبهذا تتحول البلاغة عند السكاكى إلى عملية حسابية ، وإلى منطق جاف . وإلى جملة من القواعد والقوانين المتداخلة التى يضل العقل فى تتبعها والإلمام بها . ويتحول منهج درس البلاغة من المنهج اللغوى الذوقى الذى تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن إلى منهج شكلى مرتبط ارتباطا كليا بفساد اللغة المنطق . وهو منهج أقل ما يقال فيه إنه أبعد ما يكون عن طبيعة البلاغة ومفهومها ووظيفتها الحقيقية . كما أنه أبعد ما يكون عن طبيعة اللغة باعتبارها فعل الكلام نفسه ، ولقد ظن أصحاب هذا المنهج أن الناس يتكلمون وفقا لقواعد النحو والصرف أو البلاغة ووفقا للمفردات . وما علموا أن الإنسان حتى فى حديثه العادى يتحدث كما يتحدث الشاعر ، لأنه كما قلنا من قبل يعبر عن تأثراته وعواطفه . وهو حين يتكلم بطريقته العادية المألوفة إنما يعبر عن انفعالاته ومشاعره ويبث كل مكنونات نفسه فيما ينطق به من الكلام . بل هو مصور كالشاعر . فإذا كنا سنقتصر فى البلاغة التى هى أساس إدراك الحقائق والأسرار والجمال فى التعبير ، والتى بها تعرف الفضيلة بين كلام وآخر على الأقسام والحساب والقواعد الصارمة وحدها . فما هو السبيل إلى دراسة الشعر والأدب وأسرار التعبير وخصائص الكلام ؟ .

إننا حينما ندعو إلى تنحية المنهج القائم على القوالب المنطقية الجافة عن البلاغة والنقد ، وعندما نهاجم هذا التيار بكل ما لدينا من قوة إنما نقصد بهذا أن نرد

---

(١) مفتاح العلوم من ص ١٥٠ إلى ص ١٥٦

البلاغة والنقد اعتبارهما ، وأن نحمى الدارسين من كل ما من شـأنه أن يحول بينهم وبين رؤية الحقائق وإدراك الخفايا والأسرار . إن وسيلتنا هى المنهج القائم على الذوق، وعلى النظرة الموحدة لفة ، تلك النظرة التى لا تفصل بين اللغة والشعر ولا بين الفكر والحدس ، ولا بين اللغة العارية والأخرى المزخرفة ، ووسيلتنا أيضا هى الوعى التام بما فى طبيعة اللغة من قوى خيالية أو مجازية ، وأن أى لغة مكتوبة أو منطوقة هى أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق .

وليس من شك فى أن درس البلاغة هو من أهم وأخطر الدروس فى حياتنا الفنية والأدبية ، ذلك إذا أدركنا أنها الوسيلة الوحيدة التى تمـكننا من إدراك ما فى الأدب من قيم وما فيه من حقائق ، وهى أيضا وسيلتنا فى الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها فى ميـادين الأدب واتجـاهاته المختلفة ، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية والوجدانيـة ، وفوق هذا كله فهى الطريق الوحيد لتبصيرنا بالصالح فنقتفيه ونتأثره ، وتحذيرنـا من الفاسد فننبذه ونتجنبه .

من أجل هذا كله حرصنا على أن نكشف عن المناهج التى تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة ، فندعو إليها ونؤيدها ، ونعمل جـاهدين عـلى أن تمضى فى طريق النمو والتطور ، بما يتلاءم وحاجة أمتنا فى عصرنا الحاضر ، وبمـا يتلاقى وحاجات الأدب وتطوره وتنوعه ، وظهور مدارس جديدة ، وفنون مستحدثة لم يكن لها وجود فى تاريخنا القديم . ومن أجل هذا أيضا حرصنا على أن نكشف القناع عن المناهج التى لا تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة . تلك المناهج التى تقف فى دراسة الأدب عند حدود شكلية تقتل الذوق ، وتميت الحس وتنفر الدارس من درس الشعر والأدب والبلاغة .

من هذه المناهج الأخيرة منهج السكاكى الذى تحجرت على يديه البلاغة وتحولت كما يقول الدكتور شوقى ضيف : « إلى علم بأدق المعانى لكلمة علم ، فهى قوانين وقواعد تخلو من كل ما يمتع النفس ، إذ سلط عليها المنطق بأصوله ومناهجه الحادة ، حتى فى لفظها وأسلوبها الذى لا يحوى أى جمال ، وما للجمال والسكاكى ؟ إنه بصدد وضع قواعد وقوانين كقوانين النحو وقواعده ، وهى قواعد وقوانين تسبك فى قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف[1] » .

ويقول أيضا تعليقا على الباب الذى عقده السكاكى عن التشبيه :

« ومما لاريب فيه أن السكاكى أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التى تحولت به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام ، وهى أرقام لاتفيد شيئا فى تربية الذوق إلا ضروبا من التعقيد والتصعيب ، وكأننا بإزاء مسائل هندسية عسيرة الحل . وهى مسائل جلب فيها غير قليل من اصطلاحات المناطقة والمتكلمين . وكان حريا به أن يقتدى بعبد القاهر فى تحليلاته البارعة للتشبيهات المختلفة دون محاولة هذا الحصر العقلى الدقيق ، وكأنما لم تعد المسألة عنده مسألة تفهم أساليب التشبيه والوقوف على قيمها البلاغية ، بل أصبحت مسألة وضع القواعد والاصطلاحات والتقسيمات[2] » .

ولعل أخطر ما فى المنهج الذى ترسمه السكاكى لدرس البلاغة أنه لم يقف عند حدود كتاب مفتاح العلوم وحده ، ولم ينته بانتهائه ، فقد امتد تأثيره فيمن جاء بعده من دارسين للبلاغة ، وجدوا الحاجة ماسة إلى شرح كتاب

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ ص ٢٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٢ ، ٣٠٣

السكاكى وتوضيح ما غمض من كلامه ، فتوالت الشروح لكتاب المفتاح : شرحه قطب الدين محمود بن مسعود الشيرازى ، وشمس الدين محمد بن مظفر الخطيبى ، وناصر الدين الترمذى ، وعماد الدين الكاشى ، وسعد الدين بن مسعود التفتازانى ، والسيد الشريف الجرجانى وغير هؤلاء . وأخذ هؤلاء جميعا يتنافسون فيما يضيفونه إلى علوم المعانى والبيان والبديع من أقسام وأبواب وقواعد ، وما يصوغونه من أساليب مستمدة من المنطق والفلسفة وعلم الكلام حتى انتهينا فى البلاغة على أيديهم إلى الجمود والتحجر ، وكانت النتيجة الطبيعية لتحول دروس البلاغة عن طريقه السديد ، أن تحول الأدب هو الآخر عقب هذا التجمد فى البلاغة إلى مرحلة من التدهور والانهيار ، حتى أصبح هم الأديب ، سواء أكان شاعرا أم ناثرا ، أن يحشو عباراته بالمصطنع والمتكلف من الاستعارة والتشبيه . فما دامت البلاغة هى هذه الأقسام ، وتلك القواعد فليكن أدبنا ترصيعا وزخرفة وتنميقا ولعبا بالألفاظ . وصارت المنافسة على الزخرفة والتقليد هدفا وغاية ، وغابت عن الأدب أصالته وروحه ، وروحانيته ونقاوته .

ولم تشأ أن تقوم فى وجه هذا التيار ثورة ذات بال تعيد البلاغة إلى سابق حيويتها ونضرتها إلا فى عصرنا الحاضر ، بل أن فى عصرنا الحاضر من الدارسين من لايزال يدعو إلى تدريس البلاغة على هذا النحو العقيم ،

إننا ينبغى أن نفرق ونحن ندرس البلاغة العربية القديمة بين درس تاريخ البلاغة وتطورها والمراحل التى مرت بها ، وبين الكشف عن مناهجها المختلفة والوعى التام بما هو صالح للأدب من هذه المناهج وما هو غير صالح . إن مرحلة الجمود فى البلاغة مرحلة تاريخية لابد من دراستها ، فالعلم لا يترك

مرحلة الجمود لجمودها ولكنه يدرسها ويتناولها بالبحث ، على أن يكون واعيا بما فى مناهج هذه المرحلة من أخطار،وما يكون فيها من قصور عن بلوغ الغاية والهدف من درس البلاغة بمعناها المتطور ، وما يحـــول بيننا وبين رؤية الفن وتذوقه فى مختلف اتجاهاته ومدارسه ، وفروعه المتجددة دائما .

وإذا كان هناك فى تاريخ البلاغة العــــربية ما نعتز به ونشجعه وندعو إلى دراسته ونعمل على تطويره بحيث يلائم نهضتنا الأدبية الحديثة فهو منهج عبد القاهر فى دراسته للبلاغة ، ونظريته فى النظم ، وطريقته فى فهم اللغة ونحوها وفقهها . ومنهجه اللغوى الذوقى فى تحليل النصوص ودراستها والحكم عليها .

ولسنا مع هؤلاء الذين يغمطون حق عبد القاهر فيزعمون أنه لم يتجاوز بدراسته فى دلائل الإعجاز لفكرة المعنى والنظم ما كان سائدا قبله . وأن الثنائية التى تتعمق التفكير فى اللغة قد أصابت عبد القاهر كما أصابت غيره مـــن السابقين ، وأن الألفاظ عنده قوالب تسكب فيهـا المعانى ، وأن الكلمات وفقا لهذا المنهج المعيب على حد قولهم موضوعة إزاء أفكار ، وأن هذا هو ماقاله غير واحد من النقاد العرب ومنهم عبد القاهر الجرجانى (١) .

هذا التعميم فى الحكم فيه كثير من التجنى عـــلى الحقيقة ، فإن الذى بذله عبد القاهر من الجهد من أجـل فكرة التوحيد بين اللغه وعناصرهـا المختلفة ، ومن أجل القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية اللغة العارية واللغة المزخرفة أو ثنائية التعبير والجمال ، لم يبذله ناقد عربى آخر . والدليل على هذا بين واضح

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ص ٤١ .

فيما ساقه عبد القاهر من مناقشات جدلية ونظرية حول موضوع اللفظ والمعنى وفيما ساقه من نصوص كثيرة . ومن دراسته لهذه النصوص بنوع خاص تتضح لك قيمة العمل الكبير الذى قام به عبد القاهر فى هذا المجال ، ومن خلاله وحده يتضح لك تصور عبد القاهر وفهمه الحقيقى لعمليتى الخلق الأدبى والنقد الأدبى . ويكفينا ما أشرنا إليه من شواهد وماسوف نشير إليه فى الصفحات التالية للدلالة على أن المزية والفضل فى الكلام عنده ليست للفظ دون المعنى ، وليست للمعنى دون اللفظ وإنما هى للنسبة القائمة بينهما . وإن فلسفة اللغة عنده أساس صالح وسليم لإدراك فلسفة الجمال . وليس هناك مجال للمكابرة فى هذا ، فكل ماسقناه حتى الآن من أمثلة واقتباسات ناطق به شاهد عليه .

رابعا : منهج عبد القاهر فى تحليل النصوص .

لقد عرفنا مما عرضناه عليك من فصول سابقة شيئا من طريقة عبد القاهر فى دراسته للنص الشعرى ، وعلى الأخص فى المواضع التى أبان فيها أن السياق هو الذى يكشف لك عما فى الكلمة من نسيج متشعب من الصور والمشاعر ، يبثه الشاعر فيها عن طريق العلاقات الجديدة التى يولدها السياق فيها ، فقد ذكر لنا أمثلة على هذا عندما استشهد لكلمة (الأخادع) ولكلمة (الشىء) بأكثر من شاهد حتى يضع أمامك الدليل على أن الشعر قادر على أن يستخرج لك من اللفظة الواحدة عددا من المعانى يختلف باختلاف الشعراء وتباين أساليبهم فى صياغة الكلمة واستغلال إمكاناتها .

كما عرفنا أيضا شيئا من منهجه فى تحليل النصوص من تلك الشواهد التى درسناها للاستعارة ، والتى ظهر من تحليله لها عدم الفصل بين الصورة الشعرية

والتعبير التى وردت فيه ، والتى أبان لنا من خلالها عن مدى اعتماد كل عنصر من عناصر العمل الفنى على العناصر الأخرى اعتمادا كليا ، ومدى مايكون بين الجزء والكل من ارتباط وثيق ينشر الإحساس الواحد فى جميع أطراف العمل الأدبى وينعكس فيها جميعا .

ومنهج عبد القاهر فى تحليل النصوص قائم كما عرفنا على أساس من مفهومه للغة التى حددناه من قبل . فإذا كان عبد القاهر قد اعتبر أن سر الجودة والرداءة فى أى عمل أدبى كامن فيما يكون فى لغة الشاعر أو الكاتب من خصائص معينة فى صياغتها ، فإنه بذلك يردنا إلى المنهج اللغوى الذى يشتق أحكامه من طبيعة العلاقات التى تتولد من دلالات الصياغة اللغوية وفاعلياتها الخاصة . ومادام الأمر أمر اكتشاف ما فى اللغة وارتباطاتها وعلاقاتها من أســرار فإن الشىء الطبيعى لبلوغ هذه الغاية هو تعقب كل ما يحققه العالم اللغوى للشاعر من إمكانات ودلالات .

وإذا صح هذا أساسا لدراسة الأدب فقد كان لابد لعبد القاهر أن يجعل الكشف عن معانى النحو أساسا لهذه الدراسة ، ذلك أن خصائص النظم هى فى الحقيقة جزء لايتجزأ من معانى النحو . ذلك إذا لم نر فى اللغة عالمين منفصلين : عالما يتصل باللغة كقانون ، وعالما آخر يتصـل بها كإحساس . فإن الحديث عن هذين العالمين باعتبارهما عنصرين منفصلين تعوزه الدقة . فإن الشاعر العظيم هو ذلك الذى يبدأ بتحطيم الشكـل والعلاقات والتراكيب العامة ، ثم يبنى شـكلا وعلاقات وتراكيب جديدة تنبع مباشرة من تجربته الحية .

وعندئذ لن تكون معانى النحو عند الشاعر العظيم إلا وسيلة لنقل الإحساس واستغلال الألفاظ بإمكاناتها غير المحدودة ،

على أساس من هذا المفهوم الناضج للنحو وعلم المعانى طبق عبد القاهر نظرية فى تحليل النصوص واستخراج مكنوناتها . ولنبدأ الآن فى دراسته للنصوص حتى نلمس بأنفسنا خصائص هذا المنهج ومقوماته . ولنبدأ أولا : بتحليله الآية الكريمة :

« وقيل يا ارض إبلعى ماءك ، ويا سماء أقلعى ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودى ، وقيل بعدا للقوم الظالمين » .

يرجع عبد القاهر جمال هذه الآية لخصائص معينة فى نظمها وترتيبها واستخدام اللغة فيها على نحو معين ، ولقد حدد لنا ثمانية مواضع كلها من معانى النحو ، إذا نحن أدركناها بأذواقنا أدركنا سر العظمة فى الآية . هذه المواضع هى :

(١) أن نوديت الأرض ثم أمرت

(٢) أن كان النداء (بيا) دون (أى)

(٣) إضافة الماء إلى الكاف

(٤) أن نادى الأرض وأمرها بما يخصها ، ثم نادى السماء وأمرها بما هو من شأنها كذلك .

(٥) استخدام المبنى للمجهول فى كلمة (وغيض الماء)

(٦) التأكيد والتقرير فى وقضى الأمر

(٧) إضمار السفينة فى قوله (واستوت على الجودى)

(٨) مقابلة قيل فى الفاتحة بقيل فى الخاتمة .

وهذه الخصائص كلها ليست كما تبدو مجرد قواعد نحوية صارمة ، ولكنها معان ومشاعر ، وهى بتفاعلها مع غيرها قد شاركت فى نقل الصورة العامة التى تريد الآية تبليغها للناس بكل ماتنطوى عليه من إحساس وانفعال .

وقبل أن نعرف وظيفة كل خاصة من هـــذه الخصائص يجدر بنا أن نفهم الموقف الذى صدرت عنه الآية ، والغرض الذى قيلت من أجله: الآية تصور اللحظة التى أعقبت الطوفان الذى تفجرت من أجله عيون الأرض ؟ وفاضت له ينابيع السماء ، واحتشدت له كل القـــوى حتى يستطيع أن يكتسح كل ما على الأرض من شر وإثم ، وحتى يقضى على الباغين الظالمين من العصاة والكفار ، وحتى ينجو نوح ومن معه ، وحتى تستقر سفينته آمنة ظافرة .

وكان طبيعيا أن تتم عملية التطهير هـذه ، ويتحقق الهدف الذى من أجله كان الطوفان ،وأن يعود كل شىء إلى سيرته الاولى ، وأن يتم هـــذا كله بأقصى سرعة وحسم .

من أجل هـذا نادى الله سبحانه وتعالى الأرض ثم أمرهـا ، ثم نادى السماء وأمرها ، وكان النداء (بيا) ولم يكن بأى . وواضح أن النداء بيا أقرب إلى طبيعة الموقف الذى يقتضى السرعة والحسم فى التنفيذ ، فليس المجال مجال تعظيم للأرض حتى تستخدم النداء بأى ، وحتى تقول : أيتها الأرض . من أجل ذلك كان النداء بيا أكثر مواءمة للمعنى : أما نداء الأرض وأمرها بما يخصها وإتباع هذا بنداء السماء ، فأمر يتفق وطبيعة الحال ،فوق ما فى النداءين والأمرين من تنسيق وتناغم موسيقى رائع ، فإن هذا التناغم الموسيقى نفسه جزء لا يتجزأ من المعنى المراد . فالمراد هو أن يعود كل شىء إلى ما كان ، ولن يعود كل شىء إلى مـا كان إلا بعد أن تبلع الأرض ما عليها من ماء ، وبعد أن تكف السماء عن مطرها . أمـا إضافة الماء إلى الكاف فى قوله (إبلعى ماءك) فقد أفادت فائدة أخرى مرتبطـة بزوال الطوفان . فابلعى ماءك إشارة للأرض أن تبلع كل ما عليها من ماء أو كل ما يتصل بها أو يخصها . فإذا انتقلنا الى جمله (وغيض الماء) أحسسنا بأن كل شىء

قد تم بقدرة قادر وأمر آمر . وجاءت بعدها جملة (وقضى الأمر) لكى توقفنا على الحقيقة التى من أجلها كان كل هذا ، ولكى تحسم الموقف كله حسما نهائيا .
ثم تتحدث الآية بعد ذلك عن استواء السفينة على الجبل وهو المقصود من كل ما كان ، ولكن الآية لا تذكر السفينة ، لأن فى إضمارها دلالة على عظم الشأن، شأن السفينة فهى موضوع الحديث كله وما جاء الطوفان إلا من أجلها . لذلك كان حذف السفينة أمرا تقتضيه طبيعة الحال ففى ذكرها إقلال من شأنها وهى المعنية والمقصودة بالحديث كله . وبعد هذا كله تأتى المقابلة الرائعة بين (قيل فى الفاتحة) و (قيل فى الخاتمة) وهى أمر مرتبط بهندسة البناء فى الآية وما يتضمنه من إيقاع صوتى ، كذلك الذى رأيناه فى (ابلعى) و (أقلعى) . كما أن فى المقابلة أيضا إحساسا بأن الكلام بداية ونهاية ، وأن الأمر كله محصور بين قيل الأولى وقيل الثانية، واشعاراً بأن كل شىء قد تم على النحو الذى أراده له الله سبحانه وتعالى .

أما المثال الثانى فهو قول ابراهيم بن العباس،

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب   وسلط أعداء وغاب نصير
تكون من الأهواز دارى بنجوة   ولكن مقادير جرت وأمور
وإنى لأرجو بعد هذا محمداً   لأفضل ما يرجى أخ ووزير

فهو يصور موقف الشاعر من الإشاعات المغرضة التى أخذت تردد بين الناس عن احتمال عزله وتجريده من منصبه ، فلقد زاد أمر هذه الشائعات حتى جعلت الشاعر يضيق بها ، ويحس بالحاجة إلى التعبير عما فى صدره تجاهها .
وكان طبيعيا أن يكون لهذا كله رد فعل خاص يحمل الشاعر يشور لكرامته

ويغضب لما يثيره الأعداء والأصدقاء حوله من شائعات ، وما يبدونه من تنكر له أو إهمال لشأنه . من أجل هذا نراه في البيتين الأولين يتحدى كل من حوله ، ويظهر الإحساس بالثورة على الدهر والصاحب والعدو والنصير ، فإن له دائما مكانا يحميه من كل هؤلاء ، وهو يستطيع فى كل وقت أن ينأى بنفسه وأن يعود إلى داره فيكون فى مأمن من كل من يتنكر له . على أن المقادير لم تشأ أن تحقق ما أراده الأعداء فقد انتصر له محمد بن عبد الملك الزيات آخر الأمر فخيب آمال أعدائه ، وحقق له ما يريد .

ويرجع عبد القاهر مواضع الجمال فى الأبيات السابقة للعلاقات اللغوية الآتية :

(أولا) تقديم الظرف الذى هو (إذ نبا) على عامله (تكون) .
(ثانيا) أن قال (تكون) بدلا من (كان) .
(ثالثا) أن نكر (الدهر) ولم يقل (فلو إذ نبا الدهر) .
(رابعا) أن ساق التنكير فيما أتى من بعد .
(خامسا) ثم أن قال (وأنكر صاحب) ولم يقل (وأنكرت صاحبا) .

ويقول الدكتور محمد مندور فى تعليقه على هذه الأبيات :

« وبالإمعان فى ملاحظات ناقدنا نجدها ترجع إلى مفارقات فى المعانى ، وألوان النفس هى التى حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة . جودة العبارة عما فى نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعانى . فهو قد قدم الظرف على عامله . قدم (إذ نبا) على (تكون) ، وذلك لأنه لم يتمن أن تكون داره بنجوة عن الأهواز إلا عندما نبا الدهر ، وفى هذا النبو مايحز فى نفس الشاعر . وكأنى به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع

(تكون) على الماضى (كان) لأن المضارع هنا نحس فى دلالته معنى الحالة المستمرة المنسحبة من الماضى إلى الحاضر فالمستقبل .

والشاعر ود عندما نبا الدهر لو تكون داره عن الأهواز بنجوة ، تكون حتى قبل نبو الدهر ، تكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوه تلك المرة أنه قادر على الغدر فى كل حين ، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدر فى كل حين ، وإذن فالمفاضلة بين الماضى والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ بل بين معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكلها . ثم إن شاعرنا قد نكر (دهر) وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهراً خاصا به . دهرا غدارا لا الدهر دهر الناس كافة . نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم . وإذا كان تنكير الدهر ، وهو الشىء الواحد المعرف بوحدته ، يفيد الإفراد ، فإن تنكير صاحب وأعداء ونصير يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بضيق الشاعر . فهو ينكر كل صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب ، وهو يرى أن كل عدو قد سلط ، وأن كل نصير قد غاب . تنكير المتعدد أفاد الإطلاق . والأمر فى تنكير (مقادير وأمور) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصهما بالشاعر ، ويجعلهما وقفاً عليه .

وإذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بعقولنا ، ونحس ألطفها بقلوبنا ، وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا(1) .

وهناك غير هذين المثالين أمثلة أخرى نذكر منها قول ابن الدمينة :

أبينى أفى يمنى يديك جعلتنى ... فأفرح أم صيرتنى فى شمالك

---

(١) فى الميزان الجديد ص ١٥٩ ، ١٦٠

أبيت كأنى بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من زيالك[١]
تعاللت كى أشجى ، وما بك علة تريدين قتلى ؟ قد ظفرت بذلك

ويعلق عبد القاهر على هذه الأبيات بقوله « انظر إلى الفصل والاستئناف فى قوله : « تريدين قتلى ؟ قد ظفرت بذلك »[٢] .

وليس من شك أن الفصل والاستئناف اللذين أشار إليهما عبد القاهر ليسا فى ذاتهما سر الجمال فى الأبيات ولكنهما استطاعا أن يظفرا بإعجاب القارىء لأنهما جاءا عقب هذا التقديم الذى قدم به الشاعر لموقفه من حبيبته ، فهو فى حيرة من أمر هذه الحبيبة التى تستخدم مع حبيبها سياسة الكر والفر ، فهى لا تعطى حتى تمنع ، وهى إن لانت وأسمحت يوما عصت واستعصت أياما . والشاعر من أجل هذا فى حال من الصراع النفسى لا يعرف على أى وضع يستقر ، ولا يدرى أصادقة هى فى حبها أم كاذبة ، وهل ما يزال موضعه عندها كما كان أم ترى قد تحول موضعه عندها ؟ وباختصار فهو لم يعد يعرف أين هو بالقياس إلى صاحبته فقد أصبحت تكثر من التعلل ، تتلمس الأسباب للاعتذار ، وهى تعلم أن هذا يشق عليه ويحزنه ، ومع ذلك فهى تتمادى فى تعللاتها هذه حتى لكأنها تتعمد شيئا . وهذا هو الذى دفع بالشاعر أنه يقطع كلامه هنا ثم يستأنف قائلا : تريدين قتلى ؟ قد ظفرت بذلك . فإن الذى يفعل ما فعلته صاحبته معه لا بد أن يكون متعمدا تعذيب صاحبه إلى درجة الموت . فإذا كان هذا ما تريده صاحبته فقد نجحت . وهكذا نحس بقيمة ما يحمله

---

(١) الزيال والمزايلة : المفارقة

(٢) دلائل الاعجاز ص ٧ .

الفصل ثم الاستئناف فى البيت الأخير من معنى ، ومايتضمنه من مشاعر عاونت فى تجميعها أجزاء الكلام كلها .

وشبيه بهذا أيضا قول الشاعر :

اليوم يومان مذ غيبت عن بصرى — نفسى فداؤك ماذنبى فأعتذر
أمسى وأصبح لا ألقاك ! واحزنا — لقد تأنق فى مكروهى القدر

وقد استشهد عبد القاهر بهذين البيتين فى الفصل الذى عقده عن بديع الاستعارة ونادرها ، وهو كذلك من الأمثلة التى أرجع فيها عبد القاهر روعة الاستعارة لما فى السياق كله من خصائص . ففى استعارة التأنق للقدر هنا غرابة وطرافة حقيقية ،ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التى تدهشك من استعارة التأنق للقدر ، ولكن الأمر هو فى أن الاستعارة هنا صادفت مكانها اللائق بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور العاطفى عند الشاعر .فعندها يتجمع ويتركز الانفعال حتى يبلغ أقصاه . والذى مهد لهذا التطور ماعرضه علينا الشاعر فى البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبته له ، فهو منذ أن غابت فى حال من القلق والاضطراب والأرق ، فلم تعد الحياة تجرى كما كانت ، بل أبطأت أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لايدرى سببا لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنى يداه ، ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمنا لمعرفة السبب الذى من أجله هجرته صاحبته . وانظر إلى اللهفة المشوبة بالحسرة فى قوله : « نفسى فداؤك » وفى الاستفهام الذى ختم به البيت الأول عندما قال : « ماذنبى فأعتذر » . ثم مواجهة الحقيقة المرة التى تشيع فى قوله : « أمسى وأصبح لا ألقاك » ثم صيحة الألم العميقة فى قوله : « واحزنا » ثم هذه السكتة القصيرة التى آمن بعدها بأن النحس لابد أن يكون قد تحالف عليه ، وأن القدر لابد أن يكون قد فكر

كثيرا قبل أن يحيك له خيوط هذا الخط التميس ، فليس موقفا عاديا هذا الذى يقفه ، بل لابد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة أحكم له فيها خيوط هذه المؤامرة .

وغير هذه وتلك أمثلة عديدة يقف عندها عبد القاهر ليكشف لك عما استطاعت اللغة بإمكاناتها وقواها الخفية والظاهرة أن تبلغه من التأثير فى النفس ، وأينما تنقلت فى كتاب دلائل الإعجاز من التقديم والتأخير ، إلى الاستفهام ، إلى الفصل ، والوصل ، إلى الحذف والإضمار ، إلى غير هذه وتلك من أساليب الكلام فسوف تلتقى بالعديد من هذه الأمثلة .

ولقد اعتمد عبد القاهر فى منهجه التطبيقى على أساس هام هو إدراكه الذوق لكل المفارقات التى تكون فى الاستخدام اللغوى الكلمات ، وقد منحته ثروته اللغوية ، وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق القدرة على الوعى بما تحمله الكلمة من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق التى وردت فيه . فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر ، ينبسط أو ينكمش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذى تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ .

فالكلمات عنده كالناس ، إذا أقمت بينها علاقة وثيقة فإنك لاتملك أن تحجب تأثير الواحدة فى الأخرى .

وهذا المنهج الذى يفسر القيمة فى الأدب بما يكون بين اللغة من علاقات هو المنهج الذى تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن ، والذى يرى أن التباين فى الصياغة لايوجد إلا إذا وجد التباين فى الإحساس . ودعوة عبد القاهر إلى التزام المنهج اللغوى فى دراسة الأدب ونقده تلتقى مع وجهة النظر الحديثة

فهذا هو الشاعر الناقد ت س. اليوت يعتقد « أنه من المهام للشاعر أن يعرف أكثر شىء ممكن عن اللغة ، والسبب الرئيسى فى هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوى فى اللغة إنما هو تطور فى الشعور كذلك وأن الألفاظ والفكر لا ينفصلان . والشاعر لايستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غرق فى حومة أشد الأشياء البدائية والمنسية ، وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل ، ورجعت بمعنى الحياة أعمق إلا بإطلاق الإمكانات السحرية الكامنة فى الكلمات . » (١)

وفى هذا يقول هيوم فى تأملاته :

« مهما يستعمل الكاتب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات ، ومن الاستعمالات التى جرت فيها ، فهذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة حياة جديدة ، وإعطاء اللغة مصطلحا جديدا . والموروث الجوهرى فى هذا هو فى استخراج كل مايمكن استخراجه من كل ما يقف خلف الكلمة من وزن كلى للتاريخ اللغوى . » (٢)

وبعد، فما قيمة المنهج اللغوى فى دراسة الأدب ونقده؟ إن قيمته فى تقديرنا ترجع إلى جملة خصائص هامة تميز هذا المنهج عن غيره من مناهج النقد نجمل أهمها فى النقاط الآتية :

أولا : إنه أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ذلك إذا فهمنا اللغة بمعناها الرحب الغزير الذى لاينفصل فيها اللفظ عن المعنى ، ولا الصورة عن التعبير ،

---

(١) ت. س. اليوت الشاعر الناقد ص ١٨٠ ، ١٨١

(٢) المرجع السابق ص ١٧٧ .

ولا الفكر عن الإحساس ولا النحو عن المعانى والبلاغة. وهـذا التوحيد سوف يعود بالضرورة بفائدة عظيمة عند تناول الأثر الفنى بالدراسة والنقـد. لأنه سوف يخلصنا من كثير من رواسب النظريات الخاطئة التى ترجـع الفن إلى الأخلاق أو الفكر أو السياسة أو المجتمع أو اللذة، والتى تلاحظ بشكل خطير أحيانا فى النقد الأدبى والنقد الفنى، كما يعود بالفائدة العظيمة أيضا على الدراسات اللغوية التى قد تطغى عليهـا المناهج الفسيولوجية، والمناهـج النفسية والنفسية الفسيولوجية.

ثانيا: إن التوحيـد بين اللغة والشعر سوف يلزمنا بالضرورة بالارتبـاط بالنص الذى أمامنا، والتماس كل الحقائق التى نستخلصها ونستنبطها من العلاقات التى تنشأ بين الكلام بعضه وبعض، وفى هذا تحقيق للفائدة من ناحيتين: أولا: معاملة الأثر الفنى كوحدة متكاملة يتعـاون فيهـا الوزن والموسيقى أو النغم مع العاطفة، مع الصورة مع الفكرة، ومن هنا لن تكون الفضيلة فى الـكلام لعنصر دون آخر، بل لمدى ما فى هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالتجربة أو الموقف. وثانيا. أن لـكل أثر فنى حالته الخاصة، وعناصره التى يتألف منها. وأن الحكم عليه مرتبط بما يكون فى هذا الأثر أو ذاك من ارتباطات وعلاقات. وهذا سوف يحصرنا فى نطاق الاثر الذى أمامنا غيرخاضعين لقوانين أو مقاييس أو قواعد تأتينا من الخارج.

ثالثا: أن النقد اللغوى بطبيعته نقد منهجى وموضوعى: فليس الناقد فى هذه الحالة مجرد مستمتع بالأثر الفنى أو ناقل للاحساسات التى يشعر بها، وإنما هو ناقد يعطيك الأسباب المعقولة لاستمتاعك، بما يحلل من عناصر وبما يكشف من خصائص لاتخرج عما هو بين أيدينا من علاقات لغوية. ومادمنا دائما مرتبطين بما أمامنا من علاقات أو سمات فإن أحكامنا ستكون بالضرورة موضوعية، ومن ثم صادقة ونافعة.

رابعا : ارتباط المنهج اللغوى بالدراسة المستمرة لتطور اللغة وأساليبها وإمكاناتها وعلاقاتها بالموسيقى والخيال والصورة ، والوعى التام بقدرة الشاعر على خلق العالم اللغوى الخاص به ، والحذر من أساليب الذاكرة ، أو الأساليب المدرسية المصنوعة أو القوالب الجامدة التى يلجأ إليها المفلسون عاطفيا وفكريا ، أو المأجورون أو من يكتبون للسوق .

ولكن ، هل استطاع عبد القاهر بدعوته لهذا المنهج أن يستغل كل إمكاناته؟ لانستطيع ، ونحن نجيب على هذا السؤال ، أن نزعم بأن عبد القاهر قد استفاد من هذا المنهج بالقدر الذى استفاد منه المحدثون من النقاد المعاصرين ، فقد فوت من بين يديه كما قلنا بعض الاركان التى ينهض عليها هذا المنهج ، وذلك فى أهماله كما سبق أن أشرنا ، للجانب الصوتى فى اللغة وبيان العلاقة الإيحائية بين أصوات اللغة ومعانيها ، وبينها وبين العاطفة والانفعال وأثر ذلك كله فى العمل الادبى .

كما لاننسى أن المجال التطبيقى الذى دار فيه عبد القاهر كان محدودا إلى حد كبير بالأبيات المحدودة ، وبالجمل ، والشواهد المبتورة ، ولم يتناول بالتحليل الآثار الفنية الكاملة ، التى تحتاج إلى ربط العمل الفنى بشخصية الفنان وإنتاجه من ناحية ، وشخصية المعاصرين له وإنتاجهم من ناحية أخرى ، ثم ربط هذا كله بالتطور الفنى عبر العصور .

لانستطيع أن نزعم بأن عبد القاهر قد حقق شيئا من هذا ، ولكنه مع ذلك قد وضع الأساس الصالح للمنهج اللغوى الذى كان يستحق لو عنى به وصادف من يدرك قيمته وأثره فى دراسة الادب ونقده ، أن تتضافر الجهود فى العناية به ، وأن يواصل نموه وتطوره حتى يستفاد منه فى درس الأدب على نحو أكمل .

منهج الآمدى فى الموازنة : ما له وما عليه

يحتل الآمدى بين نقاد العرب مكانة مرموقة لما يتسم به كتابه الموازنة من طابع نقدى خاص ، فالمتتبع لتاريخ النقد الأدبى عندما يصل إلى كتاب الموازنة ، سوف يجد نفسه لأول مرة أمام دراسة نقدية منهجية تختلف فى طبيعتها عما سبقتها من دراسات فقد حفل القرن الرابع الهجرى دون سواه بحركة نقدية بلغت قمة الازدهار ، ولم يكن ذلك بسبب ما انتهى إليه الشعر العربى فى هـــذا القرن من النضج فحسب ، فثمة عوامل أخرى ساعدت على هذا الازدهار : أهمها هـــذا الصراع الذى نشب بين اتجاهين فى الشعر العربى : اتجاه يؤيد التيار المحافظ على عمود الشعر ، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجـــديد : مذهب التجويد الفنى، أو الصنعة الشعرية ، أو قل مذهب البديع الذى نشأ عند مسلم بن الوليد ، ونما حتى بلغ أشده عند أبى تمام الذى سلك فى البديع مسلك مسلم فتحير فيه ، كما يقولون، ذلك أنه أسرف فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغير ذلك من زخرف ومحسنات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها . بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبى تمام إلا إذا زين بحلية أو بأخرى من حلى البديع ، وقد يصل هذا بأبى تمام حد الإسراف أحيانا حتى ليحتاج المرء فى دراسة شعره إلى تتبع لمواضع الصنعة والزخرف ، وإلى كثير من الصبر والفكر وطول التأمل .

من أجل ذلك نشأت حركة النقد التى انقسمت شقين : أحدهما يثور على اتجاه أبى تمام الذى خرج عما ألفته العرب من أسلوب فى صياغة الشعر التماسا منه لبعيد الاستعارة وغريبها ، وابتغاء البديع والجمال الفنى فى الصياغة ، والإغراق فى إيرادها ، معتمداً أحيانا على القديم فيولد منه الجـــديد ، ومستنداً أحيانا

أخرى على اللعب باللفظ ، والتفنن فى توليد الجناس والطباق والمقابلة منه .
أما الشق الثانى من هذه الحركة فقد قام على أكتاف أنصار البحترى الذى كان يمثل فى ذلك الوقت التيار المقابل لتيار الصنعة والزخرف ، والذى كان يجارى أشعار الجاهليين والإسلاميين ، والذى لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين بقدر ماكان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة السمحة ، متجنبا بقدر الإمكان كل مايحتاج إلى الجهد المضنى فى الصياغة والتنسيق والزخرف .

على أن هذه الخصومة العنيفة التى نشبت بين أنصار أبى تمام من جهة ، وأنصار البحترى من جهة أخرى ، لم تكن وحدها التى جعلت النقد فى القرن الرابع يبلغ هذه الدرجة من النضج والازدهار . فقد كان إلى جانب هذه الخصومة خصومة أخرى لم تكن أقل حماسة من الخصومة الأولى ، ألا وهى الخصومة التى قامت حول شاعر كبير ترك فى المعاصرين له أثرا بالغا ، وكان لشعره دوى غطى على أصوات الشعراء فى عصره ، ذلكم هو المتنبى الذى أثار بقدرته الفذة على صياغة الشعر مجالا خصبا لحركة نقدية مماثلة لتلك التى أعقبت الخصومة حول أنصار أبى تمام والبحترى . وإذا كانت الحركة الأولى قد خلفت لنا إنتاجا غزيراً فى دراسة أوجه الخلاف بين مذهبين فى الشعر يختلف الواحد منهما عن الآخر ، فقد خلقت الحركة الثانية دراسة أخرى عميقة وجادة حول شخص المتنبى وشعره ، والخصومة التى قامت بين أنصاره ومعارضيه .

وعلى الرغم من كثرة ما كتب فى هذه الفترة من كتب ورسائل فى النقد الأدبى ، وفى موضوع السرقات الشعرية ، والموازنة ، وأخبار الشعراء وما أخذ عليهم من الخطأ ، فإن أشهر كتابين يمثلان بحق تلك الحركة

المزدهرة من النقد فى القرن الرابع هما كتاب «الموازنة بين أبى تمام والبحترى» لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى المتوفى ٣٧٠ هـ وكتاب «الوساطة بين المتنبى وخصومه» للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى المتوفى سنة ٣٠٢ هـ.

وإذا كان علينا فى هذا البحث أن ندرس كتاب الموازنة، وأن نوضح ما قدمه الآمدى للنقد الأدبى من إضافات وما قام به من دراسة للشاعرين، وموضوع الخصومة والمقارنة، وما حققه من أسس فى الدراسة النقدية المنهجية فلا بد أولا: من الوقوف عند منهج الكاتب وطريقته فى تأليف كتابه، ولا بد ثانيا من دراسة أسلوبه فى الموازنة بين الشاعرين والمقاييس التى استند إليها فى الحكم عليهما، وإلى أى حد التزم هذا الناقد الموضوعية والحيدة فى نقده للشاعرين مع اختلافهما البين فى النزعة والاتجاه.

أولا : منهج الناقد وطريقته فى تأليف كتابه :

لاخلاف عند من درسوا كتاب الموازنة من النقاد المحدثين وعلى رأسهم طه ابراهيم والدكتور محمد مندور فى أن الكاتب قد التزم فى عرضه وتأليفه الكثير من شروط المنهج العلمى الذى نحرص عليه اليوم أشد الحرص، وعلى الأخص فى مجال الدراسات النقدية التى تحتاج إلى الحد من طغيان العنصر الشخصى، والتزام الحذر والحيدة، وتعليل الأحكام بالأسانيد والدراسة التحليلية حتى تخرج من حيز الخصوص إلى حيز العموم، وحتى تصير أحكاما مقبولة لدى الناس.

ولعل من أهم شروط المنهج العلمى كذلك، أن يأبى الناقد على التصديق تصديق كل ما يصل إليه من معاصريه، سواء أكانت أحكاما على الشعراء أم على

الموضوع الذى ندرسه ونبحث فيه ، وإلا فسوف يعرض الناقد نفسه للوقوع تحت تأثير رأى سابق أو فكرة شائعة . أما إذا استقبل موضوعه ، وقد تخلص من سيطرة الأفكار السابقة ولم يحكم له أو عليه إلا بعد دراسة موضوعية دقيقة ، فإن ذلك سوف يساعده على أن يكون أكثر نزاهة وإصابة فى أحكامه . ومن شروط المنهج كذلك أن نستقصى كل ما كتب فى موضوع دراستنا قبل الخوض فيه ، فنعرض لوجهات النظر المختلفة ، ونبسط أمام القارىء جميع الآراء التى تعرضت للموضوع قبل البدء فى مناقشتها أو دراستها ، أو ترجيح أحد الجانبين المتعارضين على الآخر . حتى يتضح للقارىء ، على ضوء ما عرضنا من آراء سابقة ، ما سوف نقدمه نحن من جديد ، وما سوف نضيفه إلى ما سبقنا من إضافات .

إذا كانت هذه بعض شروط المنهج العلمى ، فما الذى استطاع الآمدى أن يحققه منها ؟!

والقارىء لكتاب الآمدى يرى أنه قد التزم شيئا من أصول المنهج العلمى فى طريقة تأليفه لكتابه : فقد بدأ أولا بعرض تفصيلى دقيق لكل ما جرى من أحكام على لسان جميع الأطراف المعنية بقضية الفصل بين الشاعرين والحكم عليهما ، ولم يشأ أن يعلق على هذه الأحكام ، وإنما قدمها للقارىء وتركها أمانة بين يديه حتى يستطيع على ضوئها أن يتبين طبيعة المعركة بين الشاعرين وما تنهض عليه من أسس ، فليس من شك فى أن بسط جميع الآراء على هذه الصورة التى قدمها لنا الآمدى من شأنها أن تجلو الموقف وأن تساعد القارىء على تتبع الخصومة وتطورها وعلى دراسة أحكام كل فريق ، وما يحتج به لهذه الأحكام من حجج وما يسوقه من أدلة ، حتى إذا ما انتهى الآمدى من هذا الفصل انتقل إلى دراسة سرقات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أبى تمام، وما أخذه عليه النقاد من أخطاء وعيوب تتعلق بصوره البيانية وانتصاراته، ثم انتقل بعدها إلى البحترى فعرض لسرقاته من أبى تمام، ثم استطرد إلى أخطاء البحترى وعيوبه؛ ثم انتهى بعد هاتين الوقفتين الطويلتين مع كل شاعر إلى الموازنة التفصيلية بين الشاعرين، محاولا أن يعرض ما قاله كل منهما فى كل معنى من معانى الشعر، وأن يعقد المقارنة بين كل قصيدتين اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم لا يحاول بعد هذا كله أن يفرض عليك رأيا، أو أن يلزمك بتفضيل شاعر على آخر، وإنما يترك لك أن تقدم أى الشاعرين على الآخر أو أن تحكم بأفضلية هذا على ذلك مكتفيا بما قدم إليك من دراسة حتى لا يؤثر فى حكمك، وحتى لا يجعلك تنحاز معه لشاعر دون آخر.

والمتتبع لهذا التبويب وللخطة التى التزمها الآمدى فى كتابه يرى أن المنهج العلمى قد وجد سبيله إليه، وذلك فى عرضه لدراسته وتحديدها على هذه الصورة فبعد أن جمع لك فى الفصل الأول والثانى كل ما يتصل بالنزاع الذى يدور حول الشاعرين، وما يتصل بهما من أخبار وما يؤخذ عليهما من مآخذ، انتقل إلى باب السرقات الذى يعتبر بابا جوهريا وأساسيا فى دراسة الشاعرين، نظرا لما شاع فى ذلك الوقت من أن البحترى قد تتلمذ على أبى تمام، وأنه اتهم بالتأثر بل بالأخذ من أستاذه، ولعلنا لا نغلو فى القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل فى تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هى الباب الذى تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد. هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلى وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كان من الطبيعى قبل أن يعرض الناقد للسرقة أن يأخذ أولا فى دراسة الأبيات عند كل من

السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانها لا كثر من موضوع السرقة، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشاعرين، كما حدث في كتاب الآمدى، عندما تعرض للأخطاء التى وقع فيها كل شاعر. وكانت هذه مجالا خصبا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل.

على أننا لو تركنا هذا التخطيط فى التأليف الذى سار على نهجه الآمدى وانتقلنا إلى عبارات الآمدى نفسه التى حدد فيها منهجه، والتى حاول أن يلتزم بها فى دراسته لأمكننا أن نقف على عقلية الكاتب نفسه وعلى منحى تفكيره، ولاستطعنا أن نستشف من وراء فكره نوع الذهنية أو قل العقلية التى كانت تقوده فى دراسته.

يقول:

«وأنا أبتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم فى تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعض على بعض، لتتأمل ذلك، وتزداد بصيرة وقوة فى حكمك إن شئت أن تحكم فيما لعلك تعتقده.» (١)

ويقول أيضا:

«ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى؟ لتباين الناس فى العلم، واختلاف مذاهبهم فى الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف

---

(١) الموازنة ص ٧

لذم أحد الفريقين , لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرىء القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم .»(١)

ويقول عندما يصل فى كتابه إلى باب الموازنة بين الشاعرين .

«أنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا تطالبنى أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق فأنى غير فاعل ذلك.»(٢)

ويقول بعد انتهائه من الفصل الأول الذى عقد فيه حجج الخصمين:

«تم احتجاج الخصمين بحمد الله , وأنا أبتدىء بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنها ، وأذكر طرفا من سرقات أبى تمام، وإحالاته وغلطه وساقط شعره ، ومساوىء البحترى فى أخذ ما أخذه من معانى أبى تمام ، وغير ذلك من غلط فى بعض معانيه ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فإن محاسنها تظهر فى تضاعيف ذلك وتنكشف ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجود من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه ، وأفرد بابا لما وقع فى شعريهما من التشبيه ، وبابا للأمثال أختم بها الرسالة ، وأضـــع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفا على

(١) الموازنة ص ٦

(٢) الموازنة ص ٣٨٨

حروف المعجم ليقرب متناوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به.»[1]

والذي يتدبر هذه الكلمات ، ويمعن النظر فيها سوف يجد نفسه أمام عقلية جديدة في ميدان النقد الأدبي العربي لم نعهدها فيمن جاءوا قبل الآمدي من نقاد، كما نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاها في دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الجمحي وابن قتيبة . وقدامة بن جعفر وابن المعتز وغيرهم. فلأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها ، ولا يجنح إلى التعميم في الحكم ، ولا يكتفي كما فعل ابن سلام وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام ، وما عرف عنه من خصائص ، وما اشتهر له من شعر، بل يترك هذا كله جانبا ويعمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمبررات تجعلها مقنعة للقارىء ومقبولة لديه . ومن يعيد النظر في كلمات الآمدي السابقة ، يستطيع أن يجد فيها بذور المنهج العلمي الذي نحرص عليه اليوم في دراستنا الأدبية . والتي يمكن أن نحدد خطوطها في النقاط الآتية :

أولا : عرض واف لكل ما ورد من آراء ، وكل ما جرى من أحكام على الشاعرين قبل الخوض في دراستهما . وفي هذا يسلك الآمدي مسلك الباحث الحديث الذي لا يشرع في دراسة موضوعية قبل أن يستوفي المادة كاملة ، وقبل أن يضع بين يدينا نحن القراء خلاصة ما قيل من أحكام سابقة على الشاعرين . فإن الأمانة العلمية تقتضي أن يستقصي الكاتب مادته من جميع المراجع والمعاني المختلفة ، حتى تستبين له الرؤيا كاملة ، وحتى تتحقق له

(١) الموازنة ص ٥٤

الإحاطة بأطراف موضوعه ، وحتى تظهر لنا بعد ذلك قيمـــة ما يريد أن يضيفه من جديد .

ثانيـــا : التزام الحذر والروية ، وتجنب التورط فى الميل مع الهوى أو الخضوع لسيطرة العنصر الشخصى الذى هو من أشد مايكون خطـرا على الناقد إذا استبد به ، فمع اعترافنا بمبدأ الذوق الشخصى ، وأنه لا مفر منه عند الحكم على الأثر الفنى أيا كان نوعه ، فإن الحد من طغيان هذا العنصر أمر لابد منه . ولن يكون ذلك إلا برد أحكام الناقد إلى أسباب تتصل بما فى الأثر الذى أمامه من علاقات ، وتجنب الأحكام العامة التى لاتستند إلى دليل من واقـــع النص ، والتى تجنح إلى التعميم دون التخصيص . والاعتماد على الذوق الأدبى الأصيـل الذى يقوم على الثقافة الواسعة المرتبطة بحياة الأدب العربى وتطوره ، وإدراك الفروق التى تكون بين استخدام وآخر مع معرفة بأسرار اللغة ودقائقها .

ثالثـــا : الاعتماد على الموازنة التى هى أحدى أدوات النقد الأساسية ، والتى هى من الوسائل التى كثيرا ما يلجأ إليها النقد التحليلى . وها نحن نرى الآمدى ، فى مستهل الباب الذى عقده للموازنة بين الشاعرين ، يفطن إلى أهميـة الموازنة فى إيضاح المعنى وبيان الفضيلة بين تعبير وآخـــر ، أو بين صـورة وأخرى فيقول : « أنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا تطلبنى أن أتعدى ذلك إلى أن افصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق فإنى غير فاعل ذلك . »

وفى هذه العبارة إيمان واضح بقيمة الموازنة فى الكشف عن الفـــروق

والدقائق التى تكون بين معنى وآخر أو بين أداء وأداء ، وخصوصا إذا اشترك الشاعران فى فكرة واحدة أو حاولا التعبير عن موقف واحد عندئذ يكون المجال خصبا لدراسة الخصائص الفنية لكل تعبير على حدة ، ثم يأتى دور الموازنة بين طريقة أداء كل شاعر وما اعتمد عليه من وسائل لبلوغ الغاية التى يريدها. وقيمة الموازنة فى هذه الحالة أنها تربط الناقد وتشده إلى الأثر الذى بين يديه فيكون النقد نقدا موضوعيا بإزاء كل جزئية وكل مشكلة ، ومن ثم يكون نقدا منهجيا ومنتجا .

هذه هى بعض شروط المنهج العلمى فى النقد فطن إليها الآمدى وأدرك أهميتها وحاول عند تخطيطه لمنهجه فى الموازنة أن يأخذ نفسه بها ، وأن يلتزمها . وإذا كانت كلمات الآمدى التى مهد بها لدراسته قد استطاعت أن تحمل فى طياتها بذور هذا المنهج الموضوعى فى النقد فهل استطاعت دراسته التفصيلية للشاعرين ، وأحكامه عليهما أن تطبق هذا المنهج ؟ ذلك هو السؤال الذى نستطيع من الإجابة عليه أن نحدد القيمة الحقيقية للكتاب . ومن هذه الإجابة نستطيع أن نحدد مكانة الآمدى من النقد عامة ، ومن نقاد عصره خاصة .

ولكى نجيب على هذا السؤال يلزمنا أن نتتبع فصول الكتاب ونقف عند أسلوبه فى التحليل والمناقشة واستخلاص الاحكام ، وننظر بعد هذا إلى ما استطاع أن يلتزمه وينفذه من شروط المنهج العلمى التى حددها لنفسه سابقا .

أولا : باب السرقات :

بدأ الآمدى بسرقات أبى تمام ، وقبل أن يشرع فى استعراضها ، وبيان

ما اخذه أبو تمام عن غيره من الشعراء قدم مقدمة قصيرة يشير فيها إلى كثرة محفوظ أبي تمام من الشعر العربي قديمه وحديثه ، فقد شغل نفسه مدة عمره بتخير الكثير من شعر العرب ودراسته ، وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها الاختيار القبائلي الأكبر . اختار فيه من كل قبيلة قصيدة . ومنها اختيار قبائلي آخر اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين ، ومنها اختيار محاسن شعر الجاهلية والإسلام وهو ماسماه باختيار شعراء الفحول ، ومنها ديوان الحماسة وهو مبوب على ترتيب الحماسة إلا انه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين .

ثم يقول الآمدى تعقيبا على هذه المختارات . فهذه الاختيارات تدل على عناية بالشعر وأنه اشتغل به ، وجعله وكده واقتصر على كل الآداب والعلوم عليه ، وأنه مافاته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامى ، ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه . ولهذا ما أقول إن الذى خفى من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها .

ثم يقول : « وأنا اذكر ما وقع إلى فى كتب الناس من سرقاته وما استنبطه أنا منها وأستخرجته ، فإن ظهرت بعد ذلك على شيء ألحقته بها إن شاء الله » .
ويتضح لك من هذه المقدمة جملة حقائق : أولها : أن الآمدى يحاول أن يربط بين كثرة محفوظ أبي تمام واطلاعه على شعر العرب قديمه وحديثه وبين ما ورد فى شعره من هذا المحفوظ من تشابه فى المعانى أو الصور أو الافكار . وسواء أجاء ذلك التشابه عن قصد أو غير قصد فإن بعض أسبابه إنما ترجع إلى كثرة ماحفظ أبو تمام من شعر السابقين ، وهو تعليل مقبول ، وإن كان

يتضمن الاعتراف بأن في شعر أبي تمام الكثير الذي يعتمد فيه على ما جاء في شعر السابقين ، سواء أسمي ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة أم من باب طغيان الحافظة على الشاعر .

ثم يشرع الآمدي بعد هذه المقدمة في عرض ماقيل إن أبا تمام قد أخذه عن غيره . فيورد البيت أو البيتين لشاعر قديم أو حديث ثم يقول : وأخذه الطائي فقال . . . الخ ، ويورد البيت أو البيتين من شعر أبي تمام . وفي خلال هذا العرض يعلق الآمدي ببعض تعليقات مختصرة لاتعتمد في القليل على التحليل والشرح وبيان الفروق . وقد كنا بحاجة في هذا الفصل إلى مقدمة أخرى قبل عرض الأبيات ومناقشتها تتناول موضوع السرقات وما يعنيه المعاصرون بكلمة « السرقة الشعرية » . ثم ماعند الآمدي نفسه من مفهوم الكلمة ، وهل السرقة هي النقل الكامل أم هي نقل المعنى أم هي الاشتراك في الصورة الشعرية الواحدة ، كل ذلك كنا بحاجـة إلى تحديده قبل المضي في باب السرقات ، وبخاصة أن الكلمة قد استخدمت في تلك العصور استخداما كثر فيه الغلو والادعاء والإسراف في إلصاق التهم بالشعراء . فكان موضوع السرقات مجالا خصبا للنيل من الشاعر والحط من قيمته عن حق وعن غير حق . وزاد من خصوبة هذا الميدان أن الشعر في تلك الحقبة كان شعرا يميل إلى الصنعـة والتقليد والأخذ من القـديم . من أجل هذا عني النقاد بموضـوع السرقة وأفردوا لها أبوابا كثيرة في كتبهم . بل لقد انفرد فيهـا التأليف أحيانا : ألف فيها أحمد بن طاهر المنجم ، وأحمد بن عمار ، وعنيا بصفة خاصة بسرقات أبي تمام ، وألف فيها عبد الله ابن المعتز ، وأحمد بن أبي طاهر طيفور في القرن الثالث الهجري . وكتب بشر بن يحيى كتابا في سرقات البحتري من أبي تمام وفي القرن الرابع الهجري كتب فيها أبو علي محمد بن العلاء السجستاني الذي

رد عليه الآمدى فى كتابه وذلك عندما زعم السجستانى أن ليس لأبى تمام من المعانى ما انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان . وغير هؤلاء كثيرون كتبوا فى السرقات ، وعالجوا الموضوع وقدروا الشعراء على أساس من مفهومهم لكلمة السرقة . وكنا ننتظر من الآمدى أن يقدم بفصل عن مفهوم السرقة والأقوال المتضاربة فيها ، وخصوصا أنه أحد الذين كتبوا فى موضوع السرقات ، لا فى كتابه الموازنة وحده ، بل إن له فى السرقة كتابا خاصا سماه « الخاص والمشترك » تكلم فيه على المعانى التى تشترك فيها العرب ، ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان مسبوقا بها ، وعلى الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتفردوا به وله كتاب آخر فى الشاعرين لا تتفق خواطرهما (١).

وأغلب الظن أن السبب فى عدم تقديم الآمدى بمقدمة يشرح معنى السرقة فى مستهل الفصل الذى عقده عن سرقات أبى تمام والبحترى فى كتابه الموازنة إنما يرجع إلى ما كان قد ألف من كتب كثيرة فى الموضوع من قبل ، وإلى ماشرحه هو عن السرقة وما حدده لمدلولها من معان فى كتابه « الخاص والمشترك » . فرأى أن يكتفى فى هذا الباب بما يعرضه من نماذج شعرية ، ومن ملاحظات تتصل برأيه فيما أخذ أبو تمام عن غيره من الشعراء . على أن هذا كله لم يصرفه عن تحديد ما يعنيه بالسرقة ، وإن جاء هذا التحديد متأخرا وذلك فى أثناء نقده الذى وجهه إلى أبى الضياء بشر بن تميم الذى لم يحسن فى رأى الآمدى تمييز المسروق من غير المسروق ، ولم يكن دقيقا فى تحديده للسرقة . يقول الآمدى متحدثا عن أبى الضياء « ولم يستعمل مما

---

(١) تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

وصى به من التأمل وإعمال الفكر شيئا ولو فعل لرجوت أن يوفق لطريق الصواب . فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظنة فيه . (١) »

ويقول الآمدي وهو بصدد عرض سرقات أبي تمام : ومما نسبه ابن أبي طاهر فيه إلى السرقة وليس بمسروق ، لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني ، ويجرى على ألسنتهم .

ومنه ما نسبه إلى السرق والمعنيان مختلفان . فما نسبه إلى السرق وليس بمسروق قول أبي تمام :

ألم تمت ياشقيق الجود من زمن ... فقال لي : لم يمت من لم يمت كرمه

وقال : أخذه من قول العتابي :

ردت صنائعه إليه حياته ... فكأنه من نشرها منشور

ويعلق الآمدي على هذين البيتين بقوله :

« ومثل هذا لا يقال فيه مسروق ، لأنه قد جرى في عادات الناس — إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير ، وأثنى عليه بالجميل — أن يقولوا ما مات من خلف هذا الثناء ، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر . وذلك شائع في كل أمة وكل لسان . » (٢)

---

(١) الموازنة .

(٢) الموازنة ص ١٢٠ ، ١٢١ .

من هذه النصوص وغيرها ، وما ورد فى أثناء الفصل الذى عقده الآمدى عن السرقات نستطيع أن نحدد مفهومه لمعنى السرقة . فالسرقة لا تكون إلا فى المعنى المبتدع المخترع الذى عرف لشاعر بعينه ثم يأتى شاعر آخر فيسرق منه هـذا الجديد البديع . عندئذ فقط يقال إن شاعراً سرق من آخر . وقد ضرب الآمدى مثلا لهذا النوع عندما ذكر أن بيت أبى تمام :

أحلى الرجال من النساء مواقعا من كان أشبههم بهن خدودا

مأخوذ من بيت الأعشى :

وأرى الغوانى لا يواصلن امرأ فقد الشباب ، وقد يصلن الأمردا

ويؤكد الآمدى هـذا المعنى فى الباب الأول من كتابه : « باب احتجاج الخصمين » ، فيقول رداً على ما يدعيه أبو الضياء بشر بن تميم وما يدعيه أنصار أبى تمام على البحترى من أنه سرق الكثير من معانى أبى تمام :

« وأما إدعاؤكم كثرة الأخذ منه ، فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخـذ منه من كثرة ما كان يرد على سمع البحترى من شعر أبى تمام فيعلق معناه قاصداً الأخذ أو غير قاصد ، لكن ليس كما ادعيتم ، وادعاه أبو الضياء بشر بن تميم فى كتابه ، لأنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه ، وتجرى طبائع الشعراء عليه فجعله مسروقاً ، وإنما السرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك ، فما كان من هذا الباب فهو الذى ذكره البحترى من أبى تمام لا ما ذكره أبو تمام وحشا به كتابه . » (١)

---

(١) الموازنة ص ٥٢ ، ٥٣

إذن فقد استطاع الآمدى من خلال كتابه أن يفصل فى موضوع السرقة الشعرية ، وأن يحدد الإطار الذى تقع فيه وأن يضع حداً لهذا الخلط الكبير الذى لازم موضوع السرقات ، والذى جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا فى أخطاء يأباها النقد النزيه المنصف فأدرك الآمدى بفطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لايعمد إلى الشائع أو المتداول من المعانى ، وإنما يعمد إلى الجديد المخترع الذى يقع عليه الشاعر لأول مرة . لا لأن الشائع لاتظهر فيه السرقة فحسب بل لأن السارق يريد أن يقع هو الآخر على الجديد المبتدع .

ولم يقف تحديد الآمدى للسرقة فى هذا الإطار وحده ، وإنما استطاع بحثه أن يحدد لنا المواضع التى لايجوز فيها أن نحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه. وقد لخصها لنا طه ابراهيم فى المواضع الآتية :

١ ـ المعنى المشترك بين الناس ، الذى يجرى على ألسنتهم ، كتشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحر ، لأن هذه المعانى مما تفطن إليه النفس بفطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحى من شاعر آخر .

٢ ـ كذلك لايجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين ، فليس لناقد أن يقول إن بيت أبى تمام :

إذا سيفه أضحى على الهام حاكما غدا الدفو منه وهو فى السيف حاكم

مأخوذ من قول مسلم بن الوليد :

يغدو عدوك خائفا فإذا رأى أن قد قدرت على العقاب رجاكا

فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان

٣ - لا تكون السرقة إلا فى المعانى . إذ الألفاظ مباحة غير محظورة. واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة .

٤ - ويزيد القاضى الجرجانى موضعا رابعا هو المعنى المخترع المبتدع الذى تدوول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذا . وإن كان الأصل فيه لمن أفرد به كتشبيه الطلل بالخط الدارس . أو الوشم فى المعصم . وكوصف البرق يخطف الأبصار ، وسرعة اللمح ، وأنه كالقبس من النار . مثل هذه المعانى تعد كالمشتركة بين الناس لأنها جلية مستفيضة »(١)

بقيت بعد هذا مسألة ، كثيرا ما أثارها النقاد والدارسون كلما انتهوا من قراءة هذا الفصل الذى عقده الآمدى لسرقات أبى تمام والبحترى . وهى أن الآمدى لم يظهر العناية فى استخراج سرقات البحترى كما أظهر العناية فى استخراج سرقات أبى تمام ، وأنه لم يقف فى الاستقصاء موقفا متساويا من الشاعرين . وقد استغلت هذه النقطة عند النقاد الذين هاجموا الآمدى ، ومالوا إلى اتهامه بالتعصب ضد أبى تمام، وظنوا أنه قصد فى تعرضه لسرقات أبى تمام إلى الاستقصاء وطول التأمل والبحث عن سرقاته . فعندما جاء دور البحترى لم يطل الوقوف ولا التلبث عند سرقاته كما فعل مع أبى تمام .

على أن الآمدى نفسه قد فطن ، وهو صدد البحث عن سرقات الشاعرين إلى أن الباحث عن سرقات أبى تمام أحوج إلى الاستقصاء وطول التفتيش والتنقيب منه فى حالة البحث عن سرقات البحترى وعلل ذلك بقوله :

« ولم أستقص باب البحترى ، ولا قصدت الاهتمام إلى تتبعه لأن أصحاب

---

(١) تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ٥٧٨، ٥٧٩

البحترى ما أدعوا ما ادعاه أصحاب أبى تمام ، بل استقصيت ما أخذه عن أبى تمام خاصة ، إذ كان من أقبح المساوىء أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحترى من أبى تمام ولو كان عشرة أبيات ، وكيف والذى أخذه منه يزيد عن مائة بيت . » (١)

وهكذا يعترف الآمدى أنه لم يجمع للبحترى فى السرقات مثل ماجمع لأبى تمام ولكن ذلك لا يرجع فيما قال إلى عصبيته للبحترى بل إلى أسباب أخرى يراها مقنعة .

أولها : أن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق . وأنه أصل فى الابتداع والاختراع فوجب على حد قول الآمدى إخراج ما استعاره من معانى الناس السابقين عليه حتى يتبين وجه الحق فيما زعم أنصار أبى تمام من أنه إمام فى الصنعة الشعرية الجديدة ، وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه إليها غيره . فكان ينبغى على الباحث عن حقيقة الإبداع الفنى عند أبى تمام أن يتتبع صوره واستعاراته ومعانيه ، ويعقد المقارنة والموازنة بينها وبين غيرها ليكشف عن مدى الأصالة والابتكار عند الشاعر . وكان طبيعيا أن يقف الآمدى عند أبى تمام وقفة أطول من التى وقفها مع البحترى الذى لم يدع ما ادعاه صاحبه ، ولم يزعم لنفسه ولا الناس أنه إمام فى طريقة جديدة فى صياغة الشعر وتجويده .

ثانيها : أنه لو كان الآمدى يتعمد العصبية للبحترى ، ويقصد التشويه من صورة أبى تمام لما أفرد بابا خاصا لسرقات البحترى من أبى تمام ، فقد جمع

---

(١) الموازنة ص ٢٩١ ، ٢٩٢

من سرقات البحترى العامة ثمانية وعشرين مثالا ، بينما جمع من سرقات البحترى من أبى تمـام أربعة وستين مثالا . وفى ذلك دليل واضح على أن الهـدف فى البحث عن سرقات البحترى يختلف عن الهدف فى البحث عن سرقات أبى تمام . وإذا كان الآمدى قد حدد أن السرقة لا تكون إلا فى المخترع والمبتدع من المعانى ، ولما كان البحترى يسير على عمود الشعر ، ويتبع فى صنعته وأسلوبه سبيل القدماء ، فالمجال فى البحث عن السرقة ، على ضوء هـذا التحديد الذى سبق ، يكون أكثر سعة وأرحب باعا عند أبى تمام منه عند البحترى . فإذا أضفت إلى هـذا أن الآمدى قد عنى عنـاية خاصة بتخريج سرقات البحترى من أبى تمام ، وهما شاعران متنافسان ومتعاصران ، وأنه كشف فى بحثه عن أربعة وستين شاهـدا إن لم تثبت السرقة الفعلية فقد أثبتت تأثر البحـترى بأبى تمام والأخذ منه . وإذا عرفت أنه لم يفعل بأبى تمام ما فعله بالبحترى ، فلم يفتش فى شعره عن سرقاته من البحترى ، أدركت إلى أى مدى كان الآمـدى منصفا مع الشاعرين فليس أبعد عن التعصب من أن يقف الآمـدى عند شعر البحـترى ليستخلص منه كل ما أخذه من أبى تمام ، وهو يعلم تماما مـدى المنافسة التى كانت بين الشاعرين وخصومهما فى ذلك الوقت .

وإذا كان أنصار أبى تمام يجدون فى كثرة ما استقصاه الآمـدى من سرقات أبى تمام تعصبا ضـده ، فإن من حق أنصار البحترى كذلك أن يجـدوا فيما خرجه الآمـدى من سرقات البحترى من أبى تمـام لونا من التعصب ضده كذلك .

على أننا وقد عرضنا لأهم القضايا التى ناقشها الآمدى فى الفصول التى عقـدها للسرقات يحسن بنا الآن أن نقف وقفه قصيرة لنلخص الك ما أجملناها ونسرى

إلى أى حد كان الآمدى ملتزما بالمنهج العلمى فى دراسته للسرقات . ولنبدأ أولا بما حققه من شروط المنهج العلمى ، ثم نعرج إلى ما نراه من مآخذ على منهجه فى هذه الفصول .

أما ما حققه الآمدى من شروط المنهج العلمى فى السرقات فتتلخص فى الآتى :

أولا : تعليله لكثرة التشابه والتأثر والسرقة فى شعر أبى تمام فقد أدرك أولا العلاقة بين ما اشتهر به أبو تمام من الاطلاع والاختيار والحفظ لأشعار القدماء ، وبين تأثره بأشعار هؤلاء والاستعانة بها فيما أخذ او ولد او اخترع من معان وصور ، فقدم بمقدمة أشارت إلى هذه العلاقة وأبانت عن مدى اطلاع أبى تمام على شعر القدماء ، ومدى ما اختزنته ذاكرته من محصول شعرى ضخم .

ثانيا : استقصاؤه لمعظم ماقيل فى سرقات الشاعرين قبل الخوض فى دراستها ، ورجوعه إلى مصادر هذه السرقات وإلى من ألفوا فيها . فرجع إلى ماجمعه أبو الضياء بشر بن تميم وأحمد بن أبى طاهر طيفور ، الذى كان فى رأى الآمدى مسرفا فى نظرته لسرقات أبى تمام ، ورأى فيها ما يمكن أن يكون من باب توارد الخواطر أو الاشتراك فى المعانى الشائعة . ومن أمثلة هذا تعليقه على مازعمه ابن أبى طاهر عندما رأى أن بيت أبى تمام :

إذا عنيت بشىء خلت أنى قد ... أدركته أدركتنى حرفة الأدب

مأخوذ من بيت الخريمى :

أدركتنى - وذاك أول دأبى - ... بسجستان ، حرفة الآداب

فيقول الآمدى تعليقا على زعم ابن أبى طاهر :

« حرفة الآداب » لفظة قد اشترك فيها الناس . وكثرت على الأفواه حتى سقط أن نظن أن واحدا يستعملها من آخر .

هذا قول ابن أبى طاهر ، ولم يقل أبو تمام : « أدركتنى حرفة الآداب » ، إنما قال : « أدركتنى حرفة العرب » وقد ذكرت غلطة فى هذه اللفظة عند ذكر البيت فى الموازنة . » (١)

وفوق ما أشار إليه هذا الشاهد من مراجعة ماقاله بعض من عرضوا لموضوع السرقات من قبله ، فقد أبان أيضا عن مدى تحقيق الآمدى للنصوص ، وكشف عن غلط ابن أبى طاهر فى نقله أو روايته لبيت أبى تمام .

كما ناقش ما زعمه أبو على محمد بن العلاء السجستانى من أن ليس لدى أبى تمام من المعانى التى انفرد بها أو اخترعها إلا ثلاثة معان . وقد علق الآمدى على ما أورده أبو على بقوله : « ولست أرى الأمر على ماذكره أبو على بل أرى أن له - على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله . » (٢)

وواضح من اعتراض الآمدى على أبى على أنه لايقف عند إنكار ماقال ورفضه فحسب ، بل يورد مايدلل به على بطلان دعواه ويذكر لأبى تمام من المحاسن مايثبت عكس مازعمه أبو على .(٣)

---

(١) الموازنة ص ١٢١

(٢) الموزانة ص ١٣٣ ، ١٤٣

(٣) الموازنة من ص ٣٩٧-٤٠٠

ثالثا : التزام جانب الموضوعية فيما يتصل بتخريج السرقات سواء أكانت لأبى تمام أم البحترى ، وانتهاج السبيل الذى يقيه الخلط والإسراف . فقد كان باب السرقات ، كما عرفنا ، بابا يدعى فيه على الشعراء ماليس لهم بدافع من التعصب لشاعر أو بقصد التعريض بآخر ، فحاول الآمدى أن يضع مفهوما محددا للسرقة ، وأن يخصصه فى المبتدع المخترع ، وأن يسوق بعد ذلك أحكامه على أساس من هذا التحديد، ومع احتفاظنا بما قد يثيره تحديد الآمدى للسرقة من مناقشات ، فإننا لانبالغ إذا قلنا إنه فى حدود ما وضعه لنفسه من إطار ، قد التزم الحيدة وحافظ فى تخريجه للسرقات على مقاييس واضحة محددة .

رابعا : اعتماده ، فيما يخرج فيه على أحكام السابقين على ذوق مدرب معال ، وعلى دراسة للفروق التى تكون بين أسلوب وآخر ، أو بين صورة وأخرى ، مستندا فى بيان هذه المفارقات على مامنحه من ذوق أدبى ، وعلى دراسة تحليلية موضحة لما يكون أمامه من نماذج .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا تعليقه على مازعمه ابن أبى طاهر من أن بيت أبى تمام الذى يقول فيه :

لو يعلم العافون كم لك فى الندى ... من لذة أو فرحة لم تحمد

قد أخذه من قول بشار :

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ... ف ، ولكن يلذ طعم العطاء

ويعلق الآمدى على هذا فيقول :

« وما إخاله احتذى فى هذا البيت على قول بشار . لأن بشاراً قال : إنه ليس يعطيك رغبة فى جزاء يرجوه ، ولاخيفة من مكروه ، ولكن لالتذاذه

العطية . وأراد أبو تمام أن الطالبين لو علموا التذاذه للندى لم يحمدوه. فالمعنيان إنما اتفقا من طريق التذاذ الممدوح بعطائه فقط . وهذا ليس من بديع المعانى التى يختص بها شاعر دون غيره . فيقال إن واحداً أخذه من الآخـــر . لأن العادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطى متكارها ولا متكلفا . بل يعطى عن نية صادقة . ومحبة لبذل المعروف تامة . ونحو هذا من القول .»(١)

وعلى الرغم مما أظهرت هذه الخطوط البارزة فى منهج الآمدى من روح علمية. وما أبانت عنه من خضـــوعه للموضوعية فى دراسته ، ومن إظهار قدرته على مناقشة بعض القضايا الهامة المتصلة بموضوع السرقات القريبة هو المزيد من التحليل والنقد . فقد كان هم الآمدى فى هذه الفصول تحديد ما يعنيه بكلمة السرقة الشعرية ومناقشة من سبقه. ثم متابعة ما خرجه السابقون من سرقات الشاعرين وتصنيفها. أما الجانب التحليلى النقـدى الذى يتناول النصوص بالدراسة والتعليق والحكم . والذى يكشف فى ثنايا ذلك عن قدرة الآمدى النقدية للشعر ومقاييسه التى يبنى عليها أحكامه فهو قليل فى فصول السرقات . فكثيراً ما كانت تمر الأبيات تلو الأبيات التى قد يقع فيه تشابه أو سرقة بين أحد الشاعرين ومن سبقه دون أن يقف الآمدى ليكشف لنا عن مكان السرقة أو وجوه الاتفاق والإختلاف بـين هذه الأبيات أو بين صياغتها وصياغة غيرها .

هذا ، وقـــد كنا ننتظر من الآمدى ، وقد خاض فى موضوع السرقة أن

---

(١) الموازنة ص ١٢٢

يفرق بين التشابه فى المعنى أو فى الفكرة أو حتى فى الجديد المخترع من الصورة وبين السرقة الفعلية ، فالذى له مثل ذهنية الآمدى وثقافته فى الشعر والأدب ، والذى له مثل ذوقه العربى السليم فى تحليل الشعر ودراسته لا يصعب عليه أن يدرك مفهوم الخلق الأدبى على الوجه الصحيح ، وأن يعلم أن أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا فى التفاصيل الدالة الموحية ، وفى الفروق الدقيقة التى تكمن فى صياغته للأثر الفنى ، فقد تتشابه الفكرتان ، أو قد تتفق الاستعارة عند شاعرين ، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر ، وذلك لما يضفيه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة ، أو ما يستعين به من وسائل فى الصياغة تختلف عن وسائل غيره، فليس هناك تعبير يمكن أن يتساوى مع تعبير آخر ، مهما اتفقا فى المعنى أو الفكرة العامة . فإضافة كلمة أو حذف أخرى ، وتقديم اسم على فعل أو ظرف على فاعله أو تأخير مبتدأ على خبر ، أو تنكير كلمة أو إضمارها ، أو استعمال أسلوب معين من أساليب النهى أو النفى أو الاستفهام . كل ذلك من شأنه أن يلون العبارة الأدبية بألوان لا حصر لها كما يضفى عليها معانى جديدة . بل إن أى أثر أدبى لا يمكن أن تعزى فيه الفضيلة والمزية إلا لما يكمن فى خصائص صياغته من أسرار ولطائف ودقائق . وما تكشف عنه هذه الصياغة من قدرة على توصيل التجربة . عندئذ لا يكون للتعريف والتنكير والتقديم والتأخير والحذف والذكر والتكرار والإضمار والإظهار والنفى والاستفهام وغير ذلك من أساليب اللغة إلا وسائل يكشف بها الشاعر أو الأديب عن معان نفسية، ومشاعر تكشف عن ذاته ، وتحمل ما يعانيه من تجارب شعورية إلى الناس . ولقد كشف عبد القاهر الجرجانى فى كتابه دلائل الإعجاز ، وهو بصدد الحديث عن فكرة النظم، عن كثير من الأسرار الكامنة فى عوامل الصياغة، وكيف أن حرفا واحدا يقع موقعه من الكلام يمكنه أن يحمل من المعانى ، بل قل يمكنه أن يرفع

القيمة الفنية والجمالية إلى مستوى لم يكن الكلام أن يبلغه لولا مجيء هذا الحرف في مكانه من التعبير الأدبي ، وضرب لنا عبد القاهر الأمثلة العديدة على هذا . انظر إلى الشاهد الذي أتى به ليكشف عن الأثر الذي يتركه حرف العطف (الفاء) في بيتين من الشعر ، ومبلغ ما يمنحه هذا الحرف الواحد من فضل ، وما يضفيه على المعنى من ظلال . وذلك في قول الشاعر:

تمنانا ليلقانا بقوم تخال بياض لأمهم السرابا

فقد لاقيتنا فرأيت حربا عوانا تمنع الشيخ الشرابا

فتأمل موضع الفاء في قوله : «فقد لاقيتنا فرأيت حربا» فسترى أنها استطاعت أن تصل بين موقفين متباينين تماما ، يتلو الواحد منهما الآخر ويناقضه. وتقف الفاء بينهما لتكشف النقاب عن خيبة الأمل التي انتهى إليها هذا الدعي المغرور الذي كان يظن أن لديه القدرة على سحق خصومه ، والذي وقع به الإعتداد والثقة بالنفس أن يتمنى اليوم الذي يلتقي فيه مع خصومه في حرب حتى يذيقهم درسا لا ينسونه ، وحتى ينتقم منهم ويتشفى . فإذا الحرب تقوم وإذا الأمل العريض الواسع ينتهي إلى حقيقة مرة ساخرة ، وإذا الأمور تنقلب إلى غير ما كان يتوقع هذا المفتون، فينهزم أمام خصومه ولكن أي هزيمة؟ وهكذا ترى أن كثيرا مما يشعر به القارىء عقب قراءته لهذين البيتين من معاني السخرية والتهكم بل والتشفي فيما انتهى إليه هذا الخصم المفتون المغرور إنما يكمن في الوصل بالفاء بين البيت الأول والثاني، وفي براعة الشاعر وقدرته على الاستفادة من حرف الفاء الذي عرف كيف يضعه موضعه اللائق به.

وإذا كان حرف واحد فى موضع معين من الكلام أمكنه أن يحمل إلى القارىء كل هذه المشاعر ، وأن يلون البيت بعاطفة محددة ، ويجعلها قادرة على أن تبلغ تأثيرها المطلوب ، فما بالك بعوامل الصياغة الأخرى، وهى كثيرة لا حصر لها ، وهى جميعها قادرة فى يد الأديب الملهم أن تلعب على أوتار لا نهاية لها . وقد وجدنا عند عبد القاهر أمثلة أخرى عديدة تكشف النقاب عن حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها، وهى أن كل مزية او فضيلة إنما مردها إلى خصائص معينة فى صياغة الكلام ونظمه .

وهذه الحقيقة على بساطتها تضع حدا نهائيا لموضوع السرقات الذى طال الحديث والكلام والخلاف حوله ، فإن مجرد التشابه فى الفكرة أو فى المعنى العام أو حتى فى الصورة البيانية أو فى المخترع المبتدع من الاستعارة لا يكفى فى الإدانة بالسرقة . ذلك إذا سلمنا مع عبد القاهر بأن العبرة بصياغة الفكرة لا بالفكرة فى ذاتها ، وبما يضفيه النظم نفسه على الاستعارة من خصائص لم تكن لها من قبل . وفى هذا يقول عبد القاهر :

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته.» (١)

وقد سبق أن عرفنا من تحليل عبد القاهر للآية الكريمة « واشتعل الرأس شيبا » كيف أن استعارة الاشتعال للشيب ليست كل ما فى الآية من روعة ، بدليل أن الاستعارة نفسها قد تتوافر فى أكثر من تعبير فتراها تكتسب من كل تعبير على حدة معنى خاصا وتأثيرا مختلفا ، ومن ثم تتحدد لها القيمة الفنية

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٩ . راجع الفصل الذى كتبناه عن اللغة العارية واللغة المزخرفة عند عبد القاهر.

أو الجمالية : واستطاع عبد القاهر ببراعة وبذوق أصيل أن يكشف عن للفرق بين الاستعارة فى كل من «اشتعل الرأس شيبا» «واشتعل الشيب فى الرأس» «واشتعل شيب الرأس» فمع توافر الاستعارة فى كل جملة من الجمل الثلاث فإن لها فى كل جملة وظيفة ودلالة وتأثيرا يختلف عنه فى الأخرى .

وعلى ضوء هذا التحليل الذى بسطه لنا عبد القاهر ، وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته إلينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخلق الفنى سوف تنتهى إلى حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها وهى أن الفن ليس فى الفكرة ، ولا فى المعنى الأخلاقى الفلسفى، ولا فى المضمون بصفة عامة مهما تكن قيمة هذا المضمون، وإنما الفن فى تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفى إخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لأى صورة من صور الفن ، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية . أم غير هذا وذلك من أشكال الفن الأخرى .

على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبى ، يكون مجال النقد الأدبى منصبا إلى حد كبير على ما يكون فى داخل الأثر الفنى من علاقات تنشأ من الصياغة ، وترتد إليها ، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف فى صورتين لشاعرين أو تعبيرين أدبيين لكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثانى عبارة الأول نقلا كاملا دون أن يشير إلى مصدر النقل . عندئذ ، وعندئذ فقط يكون الثانى سارقا من الأول . ومن ثم فإن التوليد الذى هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه ، ويحاول أن يتأثر به ويزيد عليه ، لا يصح أن يسمى سرقة ، ذلك لأننا مع اعترافنا بما فى التوليد من الاقتداء بالغير والاقتباس منه ، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان

يحددان قيمة كل منهما ، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى . وقد تحول هـــذه الإضافات الجديدة المعنى تحويلا كاملا . بل إن تحويرا صغيرا فى العبارة قد يرفع قيمتها درجة عالية من السمو كما عرفنا من تحليل عبد القاهر الآية الكريمـــة « واشتعل الرأس شيبا » .

وليس أدل على أن ماسماه النقاد الأقدمون توليدا لمعنى ســـابق لايمت إلى السرقة بصلة ، من المثال الذى أورده أبو هلال العسكرى عندما زعم أن ابن الرومى قد سرق معنى البيتين الآتيين :

يقتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد
ولو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

من قول الجاحظ : « إن بعضهم قبر إحدى عينيه . وقال إن النظر بهمـــا فى زمان واحد من الإسراف »(١) .

وواضح مافى هذا الاتهام من تعسف وإجحاف . بل ومن جهل بحقيقـــة الخلق الأدبى ومفهومه الدقيق . فليس من شك فى أن قيمة شعر ابن رومى لاترتد إلى الفكرة التى استقاها أو استوحاها من الجاحظ بقدر ماترجـــع إلى صياغة بيتيه على هـــذه الصورة ، التى لو قارناها بعبارة الجـــاحظ لماوجدنا مجالا للمقارنة . فليس من شك أن فى بيتى أبى تمام من عناصر الصياغة مايحـــدد الفكرة ويلونها . بل ويضيف إليها إضافات كثيرة تمنحها القدرة على الإيحاء بموقف مختلف ، بل وتكسبها روحا مميزا وجديدا . فالتنفس من منخر واحـــد ليس مساويا للنظر بعين واحدة . وعلى الأخص فى هذا المجال الذى يتحـــدث

(١) المختار من سر الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص ٥ .

فيه الشاعر عن تقتير عيسى على نفسه وشحه البالغ الذي يوشك أن يقطع عليه أنفاسه، وأن يجعله يحاسب نفسه ويراقبها مراقبة تبلغ حد الخنق حين يتمنى لغلبة الشح عليه لو استطاع أن يتنفس من منخر واحد .

أفبعد هذا يمكن أن يقال بأن ابن الرومي قد سرق بيتيه من عبارة الجاحظ ؟ وهل يجوز لمن له بصر بالشعر أن يخلط في مفهومه للسرقة إلى هـذا الحد الذي لا يفرق الإنسان فيه بين السرقة والتأثر أو الاستيحاء أو الاقتباس ؟ ويحسن بنا ، قبل أن نترك موضوع السرقة أن نشير إلى ما كتبه الدكتور مندور عن الفرق بين هذه الكلمات في الفصل الرابع الذي كتبه عن السرقات في كتابه « النقد المنهجي عنـد العرب » إذ يقول :

« ولقد كان لنشأة تلك الدراسات أثر سيء في توجيهها فرأيناها تسعى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء . ولهذا لم تستقم المبادىء التي اتخذت فيصلا فيها ، كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها .

والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء . فهناك :

١ ـ الاستيحاء : وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب الغير .

٢ ـ استعارة الهياكل : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي ، وينفث الحياة في هـذا الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم .

٣ ـ التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، ولقد يكون هذا التأثر تتلمذا ، كما قد يكون عن غير وعي ، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه .

٤ - وأخيراً هناك السرقات : وهذه لاتطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها . وهذا قليل الحدوث فى العصر الحديث وبخاصة فى البلاد المستنيرة » (١) .

هذا ، ولعله من الغريب حقا أن ينساق الآمدى إلى استخدام المفاهيم التى كانت شائعة فى عصره ، وعلى الأخص فى دراسته للسرقات ، فعلى الرغم من أنه حددها فى المبتدع المخترع فهو لم يفطن إلى أن هذا المبتدع المخترع نفسه موضع خلاف كبير . أقول إن من الغريب أن تفوت الآمدى تلك المفارقات بين الأساليب المختلفة وإن اشتركت فى معنى واحد ، مع أنه هو الذى يقول : « إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد » .

أليس فى هذه العبارة ، وفى براعة الآمدى فى نقده التحليلى وموازنته بين الشعرين ، وما يكشف عنه فى نقده وتحليله من أصالة ودقة ، ومن ذوق عربى خالص ، نقول أليس فى هذا كله ما يناقض ما انتهى إليه من تحديد لموضوع السرقة ؟ على أنه يحسن بنا ألا نبالغ كثيرا فيما نتوقع من ناقد كالآمدى ، وألا ننتظر منه أن يحقق كل ما ندنا نحن اليوم من أفكار ، وما بلغته دراساتنا الأدبية من تطور ، بل لابد أن نكون أكثر واقعية فنضع فى الاعتبار المجال التاريخى الذى كان له تأثيره فى فكر الآمدى ، وطبيعة العصر وما فيه من ثقافات تأثر بها الناقد ، ومن قيم عديدة فرضتها الحقبة الزمنية نفسها ومع ذلك فالإنصاف يدعونا إلى أن للآمدى من الآراء والملاحظات المتصلة بمفهوم النقد الأدبى ، وعلاقة الشعر بالفلسفة والدور الذى يلعبه الذوق الأدبى فى الحكم

---

(١) النقد المنهجى عند العرب ص ٣٥٣ ، ٤ .

على الأثر الفنى ، والاعتماد قبل الحكم على المنهج العلمى الذى يرد كل شيء إلى أصله ، والذى يلتمس الدليل قبل الحكم ويتجنب التعميم المخل ، نقول إن الإنصاف يدعونا إلى الاعتراف بأن الآمدى قد انتهى فى هذه المسائل كلها إلى حقائق تلتقى بعضها مع مايراه نقاد الغرب اليوم . وسيتضح لنا كثير من هذا فيما سنعرض له الآن من دراسة لمذهب الآمدى فى النقد .

النقد التحليلى ومنهج الآمدى فيه :

لقد ذكرنا فى بداية هذا البحث أن أخص مايميز كتاب الموازنة للآمدى أنه يعتبر أول كتاب فى نقد النصوص وتحليلها ، وأنه المحاولة النقدية الأولى التى لاتكتفى فى دراسة الشعراء بعرض لتاريخ الشاعر وحياته ، واستشهاد ببعض أبيات من شعره ، دون النظر فى هذا الشعر ومحاولة تقويمه وتحليله وفق منهج محدد فى نقد الشعر ، كما قلنا إنه المحاولة الأولى التى لاتكتفى فى الحديث عن الشعر والشعراء بالجانب النظرى وحده مقتصرة على عرض بعض القضايا التى تتصل بالنظرية الأدبية ، أو ببعض الخصائص التى تميز الشعر عن غيره ، أو بالاهتمام بوضع تحديدات أو تعريفات للشعر أو النقد أو البلاغة ، أو الفصاحة أو الذوق الأدبى ، أو الكلام فى موضوعات تتصل بالنقد النظرى ، مثل التكلف والطبع فى الشعر ، أو مذهب البديع والصنعة ، أو غير ذلك من مسائل نظرية خاض فيها النقاد العرب من قبل من أمثال محمد بن سلام الجمحى فى طبقات فحول الشعراء ، وابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، وقدامة بن جعفر فى نقد الشعر ونقد النثر ، وابن المعتز فى كتاب البديع ، وغير هؤلاء ممن طرقوا موضوعات كثيرة نظرية ، حتى إذا جاء دور التطبيق والتحليل لم نجد عندهم النقد التحليلى الذى يضع فيه الناقد النص الشعرى أمامه فيتأمله ويحسه

ثم يدرس ما فيه من خصائص ، ويكشف عما فيه من معان أو قيم ، مستعينا بما يستعين به النقد العملى من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة والثقافة والمقارنة دورا إيجابيا ومنهجيا . ولسنا نذكر أن احتدام الخصومة بين مذهبين متباينين فى الشعر العربى ، وما دار حولهما من معارك كان العامل الأول الذى مهد لهذه الدراسة التحليلية التطبيقية التى قام بها الآمدى ، ولكننا مع اعترافنا بأن شيئا من الفضل فى ظهور هذا النقد التحليلى إنما يرجع إلى طبيعة الخصومة نفسها ، إلا أننا حينما ننظر إلى موازنة الآمدى ودراسته للشاعرين ونضمها جنبا إلى جنب مع ما ظهر من دراسات فى تلك الفترة ، مثل دراسة الصولى فى كتابه « أخبار أبى تمام » ، وما ألفه ابن أبى طاهر طيفور المتوفى ٢٨٠ هـ فى سرقات الشعراء عامة ، وسرقات البحترى وأبى تمام خاصة ، وما كتبه أبو الضياء بشر بن تميم عن سرقات البحترى من أبى تمام ، وغير هذه مما ذكره ياقوت فى معجمه ، وابن النديم فى فهرسه من كتب للخالدين عن أخبار أبى تمام ومحاسن شعره ، وعن كتب لأبى العلاء المعرى عن « ذكرى حبيب » وعن « عبث الوليد » ، وما جاء بعد ذلك من شروح لهذه الكتب مثل شروح الصولى والمرزوقى وأبى العلاء والخطيب التبريزى وغيرهم (١) نقول لو وضعنا كتاب الموازنة جنبا إلى جنب مع بعض ما وصلنا أو أمكننا معرفته من هذه الكتب التى أثارها شعر أبى تمام لأمكننا أن ندرك قيمة الآمدى .

ولعل أكثر الفصول خصوبة فى كتاب الموازنة ، وأغناها بالتحليل والدراسة التطبيقية هى الفصول التى تناول فيها الآمدى عيوب الشاعرين وأخطاءهما فى الألفاظ والمعانى ، وكذلك الفصول التى تعرض فيها لقبيح

---

(١) ياقوت جـ ٣ ص ٩٠ ط رفاعى ، الفهرست ص ٢٤٦ ط مصطفى محمد .

الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشاعرين وعلى الأخص عند أبي تمام ، في هذه الفصول دون سواها يتجه الآمدي إلى النقد التحليلي ، وإلى الشرح والتفسير ، وتمييز الجيد من الشعر ، ثم تعليل الأحكام وتأييدها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإمعان يستطيع أن يجد فيها بذورا صالحة للدراسة التحليلية في الشعر التي تنهض أساسا على تتبع عناصر الشعر ومقوماته ، ورؤية المشاكل الداخلية للأثر الفني ، ومقارنتها بغيرها لنرى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذا الأثر عن ذاك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو ذاك، ولماذا وفق هنا ولم يوفق هناك.

وليس هناك من سبيل إلى تحقيق شروط المنهج التحليلي في الشعر إلا بتوافر بعض العوامل الأساسية : أولها ثقافة واسعة بالأدب وضروبه وأشكاله ومدارسه واتجاهاته لاتقف عند حدود العصر الذي يدرسه الناقد بل تتجاوز العصر الذي يدرسه إلى العصور الأخرى السابقة للمرحلة التي ينقدها والمراحل الأخرى التي أعقبتها . أو بمعنى آخر الإحاطة الشاملة لحياة الأدب في عصوره المختلفة والإلمام بهذه الحياة إلمام إحساس وتذوق لا إلمام معرفه عقلية فحسب ، ونعني بهذا أنه لايكفي الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من تيارات أدبية أو مدارس شعرية ، وما كتب فيها عن الشعراء وأخبارهم وحياتهم والمؤثرات التي أثرت فيهم فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع وما يصطرع فيه من منازع فكرية أو اتجاهات سياسية ، يمكنها أن تلقي ضوءا هاما على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيد إفادة هامة بما تقدمه للناقد معلومات من شأنها أن تنير السبيل أمامه ، بل ربما كان لها التأثير المباشر على

فهم الأثر الفني ـ والكشف عن كثير من خباياه . ولكن مثل هذه الدراسة النظرية وحدها لاتكفى بأى حال فى مجال الحكم على الأثر الفنى ودراسته دراسة تحليلية . بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تنهض على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء إلمام ذوق وإحساس . ولن تتحقق هذه الثقافة الأخرى إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تجعل الناقد كالطبيب الذى يعلم لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يجدد نشاطنا ، وينمى خلايانا. وثانيهما : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدربة والممارسة وحدها ، بل يتجاوز هذا كله إلى الاعتماد على الموهبة التى لاتتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم ممن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن والتمييز بين أساليبه ورؤية الدقائق والأسرار التى لا تسلم نفسها لكل قارىء ، بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص . ومع إيماننا بأن جزءا كبيرا من الذوق الأدبى يمكن أن يربى وأن يكتسب بالخبرة وطول الممارسة إلا أننا نؤمن كذلك بأن فى الفنون جميعا أشياء لانستطيع أن ندركها بالاكتساب والخبرة وحدهما ، بل لابد من توافر هذا الاستعداد الفطرى ، أو تلك التى تجعلنا أقدر على ممارسة الشعر والأدب من غيرنا من الناس .

وثالث هذه العوامل القدرة على تعليل أحكامنا وفق منهج لا يسمح بطغيان الذوق الشخصى أو تحكمه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصى والذوق الأدبى إلا أننا لابد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة حتى يصبح حكمنا الشخصى حكما عاما مقبولا لدى الآخرين ومقنعا لهم . وتحقيق هذا

المنهج يتوقف على طريقة الناقد فى مناقشة العمل الأدبى الذى أمامه . وعلى ما يسوقه من تبريرات لأحكامه متخذا الأسلوب العلمى الذى يقوم على الاستحصاء والاستقصاء ، وعلى التدرج فى الدراسة من المقدمات إلى النتائج وعلى الاستشهاد والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى ،

وبعد . فماذا استطاع الآمدى أن يحققه من هذا المنهج ؟ إن دراسة الآمدى للأخطاء والمعانى عند الشاعرين قد أبانت عن إلمام واسع بالشعر العربى ، وعن دراية بأساليبه المختلفة . ولقد كان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الآمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله . فكانت أبرز العناصر فى نقده التحليلى اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده ، وبين الأبيات الأخرى التى تتشابه معه فى المعنى أو التى تسير معه فى نفس الاتجاه . ولا نعنى بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أبى تمام والبحترى . بل الموازنة التى يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام وتدعيمها فمن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذى تنقده جنبا إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه . وبيان ما فيه من خصائص عن طريق مقارنته بغيره .

فإذا مدح أبو تمام رجلا بقوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت فى أنه برد

فيعلق عليه الآمدى بقوله :

« والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة . وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل

والرزانة ، ونحو ذلك ، ثم يورد الآمدى الأمثلة المختلفة التى يرد فيها وصف الحلم عند الشعراء مقدما ، فيستشهد ببيت النابغة :

وأعظم أحلاما وأكثر سيدا وأفضل مشفوعا إليه وشافعا

وبيت الأخطل :

شمس العداوة حتى يستقاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا

وقول أبى ذؤيب :

وصبر على حدث النائبات وحلم رزين وقلب ذكى

وقول عدى بن الرقاع :

أبت لكم مواطن طيبات وأحلام لكم تزن الجبالا

إلى غير هذه من الأبيات التى يتضح منها موقف الشعر القديم من وصف الحلم ، فهذه طريقة وصفهم للحلم ، فقد مدحوه بالثقل والرزانة ، وذموه بالطيش والخفة . عندما يورد الآمدى هذه الأمثلة إنما يستخدمها كأداة من أدوات النقد . (١)

ولكن الآمدى لا يقف فى نقد بيت أبى تمام عند هذا وحده ؛ فقد يختلف أبو تمام عمن سبقه فى وصف الحلم ويأتى بالجيد من الشعر ؛ ولكن الذى أفسد عليه بيته حين وصف الحلم بالرقة أنه شبهه بالبرد . والبرد لا يوصف بالرقة ؛ وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . ولكى يدعم الآمدى حكمه هذا ويجعله مقبولا لديك يروح الشعر العربى مرة أخرى ؛ وللأمثلة والشواهد ؛ فيستشهد ببيت ابن الطثرية على أن البرد ألوانا مختلفة فهو لا يكون من لون واحد :

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٢ .

أشاقتك أطلال الديار كأنما   معارفها بالأبرقين برود

والأبرق ، والبراق من الأرض ما كان فيها حجارة ورمل فقيل برقماء لاختلاف الألوان فيها ، وعن ذلك الجبل الأبرق الذى فتل من قوى مختلفة الألوان ، فلذلك شبه الشاعر معارف البراق بالبرود لاختلاف ألوان البرود . ثم يستطرد الآمدى فيقول :

ولولا أنه قال هو رقيق حواشى الحلم ، لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لمتانته . وهذا عندى من أفحش الخطأ . وليس هذا وحده سبب فساد البيت وإنما فساده أيضا لأمر آخر هو قوله : «لو أن حلمه بكفيك» ، وهذا فى نظر الآمدى كلام فى غاية القبح والسخافة . ويقول:

«وإنى لأعجب من أتباع البحترى إياه فى البرد - مع شدة تجنبه الأشياء المنكرة عليه - حيث يقول:

وليال كسين من رقة الصيف فخيلن أنهن برود

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا فى الرقة غير البرد ؟ ولكن الجيد فى وصف الحلم وقوله تبعا للمذهب الصحيح المعروف :

خفت إلى السؤدد المجفو نهضته   ولو يوازن رضوى حلمه رجحا

وقوله :

فلو وزنت أركان رضوى ويذبل   وقيس بها فى الحلم خف ثقيلها

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ، وإياه يعتمدون ، ولعله قد أورد أمثلة ، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع فى الخطأ» .

وبالتأمل فى ملاحظات الآمدى ، نجد أنها جميعا معتمدة على محصول وافر من الثروة اللغوية والشعرية ، ومعرفة أساليب العرب واستخداماتها للكلمة ، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد وأعانته على تبرير أحكامه وتدعيمها، والرجوع إلى الشعر القديم واستقصاؤه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة فى نقد الآمدى ، فهو يقول تعليقا على بيت أبى تمام:

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحا جالت عليه الخلاخل

هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض على الأعضاد والسواعد، وتضيق فى السوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف ؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جائلا على جسدها ، لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ، فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن ، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهى إلى العجز ، ويلتقى طرفاه على الكشح الأيسر ، فيكون منها فى موضع حمائل السيف من الرجل . وإن كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخط . وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه يقلق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضمر البطن أكثر . وليس طوله فى نفسه مما يدل على امتلاء ولا خمص ، وإذا كان الخلخال ـ وهو الحلقة المستديرة ـ وشاحا للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه إذا كانت فقد مسخت إلى غاية القماءة

والصفر ، وصارت فى هيئة الجعل . » (١)

ثم يلجأ الآمدى بعد هذه المناقشة الموضوعية المدعمة بالدليل والمنطق والذوق إلى الشعر العربى يستعين به فى إقناعك برأيه فيقول : وقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكن تعطى كل جزء من الجسد قسطه من الوصف ، كما قال أمرؤ القيس :

طوال متون ، والعرانين كالقنا   لطاف الخصور فى تمام وإكمال

ألا تراه لما قال : « لطاف الخصور » قال : « فى تمام وإكمال » :

ولو قال هذا الشاعر : « لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا » لصح له المعنى ؛ كما قال منصور النمرى :

فلو قست يوما حجلها - بحقابها   لكانا سواء ، لا بل الحجل أوسع

فجعل حجلها - وهو الخلخال - أوسع من حقابها ، والحقاب ماتديره المرأة على خصرها . (٢) » .

ولا يقف الآمدى فى نقده لبيت أبى تمام عند حد الاستشهاد بهذه الأبيات وحدها ، بل يمضى بعد ذلك فى الرجوع إلى عادة العرب عندما تذكر الهيف وطى الكشح ودقة الخصر ، وأنها لاتذكر هذا إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء مايستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ ولا يكاد يترك بيتا فى هذا المجال إلا ذكره .

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٣ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الآمــدى ، والذى يواتيه فى غير صعوبة كلما جاءته المناسبة للاستدلال به ، عنصر عميـق الفائدة فى النقد التحليلى ، إذا ما دعمه الذوق السليم ، وموضوعية التحليل والمناقشة . ولايخـفى أن فى الاستدلال بالشواهد اختبار الذوق الناقد . فنحن نستطيع أن نحـكم على ذوق الآمدى ، وقدرته على التمييز بين الجيد والردىء من الشعر من خـلال مقارنته وموازنته بين الأبيات . ولنضرب لذلك مثلا بنقد الآمدى لبيتى أبى تمام الذى يقول فيها :

ولما استحر الوداع المحض وانصرمت ⁂ أو اخر الصبر إلا كاظما وجما

رأيت أحسن مرئى وأقبحه ⁂ مستجمعين لى التوديع والعنما(١)

يعلق الآمدى على هذين البيتين بقوله : «كأنه استحسن أصابعها ، واستقبح إشارتها إليه بالوداع . وهذا خطأ فى المعنى ، أتراه ماسمع قول جرير :

أتنسى إذا تودعنا سليمى ⁂ بفرع بشامة ؟ سـقى البشام

فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها .

وأبو تمـام استحسن إصبعها ، واستقبح إشارتها مودعة . ولعمرى إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهـل الناس بالحب ، وأقلهم معرفة بالغزل ، وأغلظهم طبعا ، وأبعـدهم فيهما (٢) » .

---

(١) العنم : شجر له أغصان لطيفة كأنه بنان جارية .

(٢) الموازنة ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

وواضح من المثـال السابق أن الآمدى لا يسوق الشاهد هنا لمجرد الإقناع المنطقى أو الاستدلال العقلى فحسب ، بل إن فى ضربه للمثل ببيت جرير لدليلا قويا على أن الاستشهاد هنا استشهاد ناقد يذوق الشعر ويعرف كيف يميز فيه بين الجيد والردىء . فقد فطن الآمدى إلى ما بين بيتى أبى تمام وبيت جرير من فروق جوهرية ، فبينما استهوت أبا تمام الصنعة والتقسيم بين «أحسن مرئى وأقبحه» فصرفته عن الإحساس الصادق بلحظة الوداع ، وجعلته يرى فى إشارة الحبيبة حسنا وقبحا فى وقت واحد ، نرى جريرا لا يجد فى يد حبيبته وإشاراتها له إلا كل جمال ، فما كادت محبوبته تلوح له بالبشام حتى دعا له بالسقيا . بل لقد دخل البشام التاريخ منذ أن أمسكت به محبوبته ولوحت إليه به قبل وداعها .

ومما يدل على أن الاستشهاد والموازنة عند الآمدى مردهما إلى الذوق السليم ، وإلى الإحساس بالشعر ، وحسن اختياره للشاهد المناسب فى الموضع المناسب نقده لاستعارة أبى تمام لكلمة الأخادع فى قوله :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد ... أضججت هذا الأنام من خرقك

وقوله :

سأشكر فرجـة اللبب الرخى ... ولين أخادع الدهـر الأبى

وقوله :

فضربت الشتاء فى أخـدعيه ... ضربة غادرته عودا ركوبـا

يقول الآمدى فى نقـده للاستعارة فى الأبيات السابقة : «فقد تراه يخالط الحسن بالقبيح ، والجيد بالردىء ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا

للدهر ، ولو جاء فى غير هـــذا الموضع ، أو أتى به حقيقة، ووضعه فى موضعه ما قبح ، نحو قول البحترى:

وأعتقت من ذل المطامع أخدعى

ونحو قوله :

ولا مالت بأخدعك الضياع

ومما يزيد على كل جيد قول الفرزدق:

وكنا إذا الجبار صعر خـــده ضربناه حتى تستقيم الأخـــادع

فأما قوله : «فضربت الشتاء فى أخدعيه» فإن ذكر الأخدعين هاهنـــا، على قبحهما ، أسوغ ، لأنه قال : « ضربة غادرته عـــودا ركوبا » وذلك أن العود المسن من الإبل والبعير أبدا يضرب على صفحتى عنقه فيذل فقربت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا . ومن القبيح فى هذا قوله:

يا دهر قـــوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خـرقك

أى ضرورة دعته إلى الأخدعين ؟ وقد كان يمكنه أن يقول :«من اعوجاجك» أو « قوم معوج صنعك » أو يا دهر أحسن بنا الصنيع» لأن الأخرق هـو الذى لا يحسن العمل ، وضده الصنع» (١).

والأمثلة على اعتماد الآمدى على المعرفة والذوق كثيرة فى كتابه ، ويكفينا ما استشهدنا به للدلالة على مدى ما استطاعت معرفة الآمدى بالشعر العربى ، وثقافته الأدبية واللغوية ، أن تعينه على الدراسة التحليلية المقارنة وعلى المناقشة المستندة إلى البينة والدليـــل . وإلى الذوق الأدبى الخالص الذى لم يفسده ولم

---

(١) الموازنة ص ٢٥٤ ، ٢٥٥

يضلل أحكامه الولع بالمنطق الشكلى ، أو بالفلسفة ، فقد هـداه وعيه بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل مالا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة . بل هو يرى فيما كتب من حقائق عن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه ، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة ، متى مـا حقـق المقصود والمراد منه ، ومتى ما أصاب غرضه ، وبلغ أهدافه . يقول :

« قالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر مايورده منها بألفـاظ متعسفة ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شىء من صحيح الوصف وسليم النظر ـ قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لانسميك شاعراً ، ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم » (١) .

وهكذا نرى أن تفريق الآمدى بين الفلسفة والشعر تفريق يدل عـلى أن الشعر عند الآمدى غير العلم وغير الفلسفة وغير الحكمة ، وأن العبرة فى الشعر ليس بما يحتويه أو يتضمنه من فكر أو علم أو فلسفة ، وإنما هو بمدى تحقيقـه للقيم الفنية التى انتهى إليها الشـعر كما عرفناه عند العرب . ومن ثم فإن الرجوع دائما للصياغة الشعرية العربية هى المقيـاس الأول فى جودة شاعـر أو رداءته عند الآمدى ، وتحكيم الذوق العربى الخالص هو كذلك العمدة فى الحكم على الشعر وتقـويمه .

وليس من شك فى أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القـديم ، ومبدأ الوعى

---

(١) الموازنة ص ٤٠١

الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحـــول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده . فنحن لا بد أن نحتكم للقديم ، على ألا يحول هـذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة.

والآمدي في الموازنة من كبار النقاد المدافعين عن عمود الشعر . وبالتالي فهو من كبـار النقاد المدافعين عن القيم المتوارثة للشعر . ونحـن نقدر مـوقف الآمدي ، ونعلم لماذا نصب من نفسه حاميا ومدافعا القيم القديمـة في الشعر . فقد وجد الآمدي نفسه أمام شاعر يزعم أنه ، بخروجه على طريقة القدمـاء في الصيـاغة ، قد حقق ما لم يحققه الأولون وهو أبو تمام ، ولما كان واجب الآمدي أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرجه أبو تمام ، ولما كان الآمـدي لا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذي يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يرده إلى القديم ، وبعد أن يضمه معه جنبا إلى جنب ، فقد لجأ الآمدي إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ليجعله مقياسا وفيصلا في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه.

ونحن . وإن كنا نقدر الدافع الذي دفع بالآمدي إلى الاحتكام لعمـود الشعـر عند النظر في شعر أبي تمام والبحتري . ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدي من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا لا نستطيع أن نـوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير في القضية . وخصوصا إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزه . أو إذا تشـددنا في تطبيقه لدرجة التعسـف فإننـا بذلك نكـون قد فرضنا على الشـعر لونا واحدا لا يتعداه.

لهن قد نتفق مع الآمدى بأن محاولات أبى تمام فى الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجو لها ، وأنها لم تحقق أصالة ذات قيمة فى الشعر ، فقد كان معظم محاولاته ضربا من العناية بالشكل وإسرافا فى التأنق والتزويق والزخرف ، ولكننا مع ذلك لا نوافق الآمدى فى أن يجعل نقده وحكمه على الشعراء مبنيا على أساس من الاحتكام إلى القديم والقديم وحده ، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم والأساليب ثم يحقق مع ذلك انتصارا أو ابتكارا فنيا لا يحققه من ساور على عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الآمدى فيما خشينا أن يقع فيه من يجعل التقاليد الأدبية الحكم الأول والأخير فى نقد الشعر ، فقد رأيناه يتشدد فى نظرته إلى اللغة حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير ، وجاءت كلمته المشهورة : « اللغة لا يقاس عليها » . دليلا على شدة محافظته ، الأمر الذى حال بينه أحيانا وبين رؤية الجديد فى الأساليب والصياغة . فهو يعيب كل من يخرج فى اللغة على ماعرفه الأولون وانتهوا إليه خطئا . ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع الفهم الصحيح للفن وحركة تطوره المستمرة والتى لا تنتهى عند حد . كما أنه يؤثر بالضرورة فى منهج الناقد الذى قد يهمل، فى حدود هذه النظرة المحافظة، الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان . وهذا هو ماحدث للآمدى عندما عاب على الشاعر قوله (« لا أنت أنت) ولا الزمان زمان » ، فقد رأى فى قوله : لا أنت أنت تعبيرا شعبيا وأنكر أن يقيسه على « ولا العقيق عقيق » .

وفى هذا مافيه من تأثر بالاحتكام إلى القديم وحده ، وبنظرته إلى الفصحة

القديمة نظرة تقديس(١)

كما نرى فى نقده لبعض أخطاء أبى تمام تأثرا بهذه النظرة المحدودة .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى التى نأخذها على نقد الآمدى التحليلى أنه جعل للنزعة الكلاسيكية صبغة لا يسهل التحلل منها . وجعل لعمود الشعر أهمية بالغة . مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لا يغنى كثيرا عند ناقد متسع الآفاق، رحيب النظرة . ذلك أن عمود الشعر فى أكثر حدوده ، لا يتجاوز فكرة الاعتدال، والصحة والسلامة ، وتحديد الشكل الجميل . وشرف المعنى وصحته وجزالته ، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة فى الوصف والمقاربة فى التشبيه والتحام الأجزاء فى النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له . ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية(٢) .

فإذا كانت هذه هى السمات الأساسية لعمود الشعر، وإذا كانت النظرية النقدية عند الآمدى سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله . الأمر الذى يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الآمدى من نقد تحليلى منهجى ، ومن دراسة ذوقية للشعر العربى ، نتحفظ قليلا فننبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلى قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعا لو أنه تحرر من تلك النظرة المتشددة والمسرفة أحيانا . والتى جعلت المجال أمام الآمدى محصورا إلى حد كبير فى حدود ما يفرضه عمود الشعر . وما يلزمنا به الموروث من قيود .

(١) النقد المنهجى عند العرب ص ١٠٢

(٢) الموازنة ص ٢٦

(٣) فن الشعر ص ٥٢

الذوق الأدبى ومناهج النقد

النقد فى كلمات قليلة هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها ، ولما كان من المسلم به أن الأثر الفنى إنما يتدرج من حيث القيم الجمالية فإنه لا مناص لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الأثر الفنى من درج القيم ، لكن هذا الدرج ليس له دقة درج القيم والموازين ؛ ومن هنا نشأت الصعوبات التى لا بد من مواجهتها إذا صح لنا أن نتعرض للنص الأدبى أو الأثر الفنى بالتقويم والتقدير . الصعوبة ناشئة من أن هنـــاك تنوعا فى تقديراتنا للفن وهذا التنوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من مفـــارقات هى شرط لازم كما قلنا من قبل لامتيازه وأصالته وتنوعه . فليس من شـــك فى أن لكل من دانتى وشكسبير وصوفو كليس وجيته مكانا معينا فى سلم القيم هذا ، وليس من شك فى أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء فى مكانه الخاص من هذا السلم إنما نستند فى ذلك إلى أسانيد، إن لم تكن لها دقة الأرقام العلمية فليس ينبغى أن يكون فيها سعة التفاوت . وفى عبارة أخرى إن الجدل فى القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغى أن يكون إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق فى النقد . وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفقوا على تفضيل أثر على أثر أو شاعر على شاعر وذلك لا يكون إلا عندما يستوى الأثر الفنى فيصبح ذاقيمة عامة ، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق . ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق الأدبى حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الأثر الفنى ؟ وكيف نثق فى هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الأدبية فيعدل فى الحكم عليها وتصدق أحكامه عند الناس .

لقد قلنا إن الصعوبة فى تقويم الأثر الفنى راجع إلى التسرع فى تقدير الناء وإلى الخوف من أن يترك زمام الأمر إلى الذوق الشخصى فتنحرف الأحكام تبعا للتأثر الشخصى وانحرافات الأهواء . ومن هذا الخوف الباطل بدأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع النقد للمذاهب العلمية الموضوعية التى تحاول وضع قوانين عامة للأدب ، وترمى إلى تطبيق هذه القوانين على الآثار الفنية. فما صلح مع هذه القوانين كان جيدا وما تعارض معها كان رديئا . مثل هذه المحاولات الخطيرة التى تتنافى أصلا وموضوع الأدب ، قد نشأت من الخوف الذى يتوهمه بعض النقاد من تحكم الذوق ، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود . فإن الذوق الذى نتحدث عنه والذى لا مفر منه فى الحكم على أثر فنى، إنما هو الذوق الذى مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والمران والتثقيف، وأولى بهؤلاء الذين يحرصون على روح العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة وهى أن منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم ، وما دمنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته ، أى ليس له دقة العلم وموضوعيته ، وأن جانب الفردية متوافر فيه بل شرط أساسى لامتيازه فيكون من البديهى أن نسلم بذلك فى منهج دراسة الأدب نفسه . يجب أن نعترف صراحة بهذا الجانب التأثرى فى الأدب ، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفنى وتقدير قيمته . يجب ألا نتردد فى الاعتراف بالعنصر الشخصى فى الأدب ، وأن نعرف كيف نستخدمه وأن نكون صادقين مع أنفسنا كما كان صادقا مع نفسه « لانسون» عندما وضع منهج البحث فى دراسة الأدب فقال: «إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هى إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكى تنظيم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشىء الذى نريد معرفته ، فإننا نكون أكثر تمشيا مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية Impressionism فى دراستنا

وتنظيم الدور الذى تلعبه فيها ، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها ، فإن هذا العنصر الشخصى الذى نحاول تنحيته سيتسلل فى خبث إلى أحكامنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة . وما دامت التأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه فى ذلك صراحة ، ولكن لنقصره مع ذلك فى عـزم . ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ، ونقدره ، ونراجعه ، ونحده . وهذه هى الشروط الأربعة لاستخدامه . ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة »[1] .

فالذوق فى مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قيامه ، على أن يكون الذوق الذى تربى وقويت أسانيده ، ولقـد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة ، فقال ابن سلام الجمحى فى طبقات الشعراء[2] : «قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالى ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟» وهنا يدرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبى وهما أولا اعترافه بمبدأ التذوق والتأثر . والثانى الحد من هذه التأثرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها مدربا . فليس مجرد الاستحسان عنده كافيا للحكم بالجودة وإنما ينبغى أن يصدر الاستحسان عن هو أصيل فى هـذا الفن عارف به . وفى هـذا يقول ابن سلام أيضا : « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ

---

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور.

(٢) راجع كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحى

والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها .....» (١)

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجانى شيخ نقاد العرب ، نراه قد أبان غير مرة فيما كتب من نقد عن قيمة الذوق وأثره فى إدراك خفايا الأدب ومعانيه . فقد أفرد باباً فى آخر كتابه دلائل الإعجاز ، جعل فيه الذوق الأدبى العمدة فى إدراك البلاغة فيقول:

«إن المزايا التى تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفيـة ، ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علما بها حتى يكون مهيئا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما فى نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شىء منها وشىء (٢)، ويقول فى موضع آخر « إن هذا الإحساس قليل فى الناس فاسعد تملك إذن من أمرك شيئا حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته ورى وقلب إذا أريته رأى» (٣) .

إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم ، أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه فى الحكم على الأثر الفنى وتقديره . ولكننا يجب أن نبادر

---

(١) المرجع نفسه

(٢) ص ٤٢ ، دلائل الاعجاز

(٣) ص ٤٢١ ، ٤٢٢ من نفس المرجع .

فنقول : أننا إذ نتحدث عـــن الذوق لانعنى به الأثر النفسى السريع الذى يتركه في نفوسنا بيت من الشعر ، أو المتعة الوقتيه الخاطفة التى تعقب قـراءتنا لقصـيدة من القصائد ، وإلا لكان مثلنا فى هذه الحالة مثل الذى يشغـله الهيكل العـام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية ، ولكان حكمنا عـلى الأثر الفنى حكما فجا غير صادر عن تأمل . وإنما نعنى بكلمة الذوق الادبى تلك المـــوهبة الإنسانية التى أنضجتها رواسب الأجيال السابقة ، وتيارات الثقـافات المعاصرة ، والـــتى امتزجت جميعها فكونت هذا الشىء المسمى بحاسة التمييز أو التـذوق الأدبى ، الذى ليس مجـــرد تأثرية خرقاء ، كما أنه ليس إحساسا أرعـن ، ولا هـو لذة فحسب . والذين يتصورون أن الذوق الأدبى هو مجرد اللذة التى تشيع فى النفس عند قراءة الآثار الفنيه قوم غابت عنهم الحقيقة ، فمذهب اللذة فى فلسفة الفن مذهب معروف ، سار فى خلال التاريخ ، فظهر عند اليونان أول ما ظهر ثم كان له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر فى النصف الثانى مـن القـرن التاسع عشر ، ومازال يظفر فى أيامنا هذه ببعض المؤيدين الذين يبهرهم فى الفن لذاته النفسية المباشرة . إننا لاننكر أن اللذة مصاحبـة للنشاط الفنى ، ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذه التى تصاحب الخلق الفنى . وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة ، والفرق واضح بين اللذة والفن ، فقد تكون لوحة من لوحات الفن محببة لدينا لأنها توقظ فى نفـوسنا ذكـريات جميلة ثم تكون اللوحـة من الناحية الفنية رديئة . ومن هنا ينبغى أن نحذر تماما مـن رعـونة الاندفاع وأن نحتكم إلى الذوق المدرب المثقف المبصر المتروى . وإلى مثل هذا يشير T. S. Eliot إذ يقول فى مقال عـن تذوق الشعـر The appreciation of Poetry « إن الأساس فى النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ، وإهمال أخـرى رديئة . وإن أتـى أختبار يتعرض له الناقد إنما هو فى مقدرته عـلى تفضيل قصيدة

جيدة وفى الاستجابة الصحيحة لخلق فنى جديد ، وأن الخبرة التى تتطور وتنمو فى الشخصية الواعية الناضجة ليست فقط مجموع التجارب الناشئة عن رؤية القصائد الجيدة . فإن الثقافة الشعرية إنما تتطلب تنظيما خاصا لهذه التجارب . فليس فينا أحد ولد ومعه عصمة الذوق وسلامة التمييز ، كما أن أحدا منا لم يكتسب ذلك فجأة ، ومن هنا كان الشخص ذو التجارب المحدودة فى هذا الميدان عرضة دائما أن يؤخذ بالخديعة أو أن يقع فى الخطأ » (١) .

وهكذا يؤكد T. S. Eliot جانب الدربة والدراسة وكيف أن تطورهما أساس فى تكوين الذوق حتى ينمو ويؤدى عمله فى نشاطنا النقدى ، ولقد عزز نفس الفكرة وفصل القول فيها الأستاذ Lionel Elvin فى كتابه مقدمة لدراسة الأدب Introduction to the Study of Literature قال : « الذوق شىء يتكون من الاستمرار فى مصاحبة ومعاشرة الجيد من الآثار الفنية ، وعلى الناقد أن يكون قادرا على أن يعطى أسبابا معقولة لمفاضلاته ، وإذا بدأت ثقافة الناقد مبكرة تبكيرا كافيا قبل أن تتعمق فى النفس جذور الذوق الردىء ، أمكن الذوق فى هذه الحالة أن يسمى غريزيا ، والذوق شىء يمكن إلى حد كبير أن يتكون ، إنه ليس غريزيا بكل معنى الكلمة ، بمعنى أن يولد به الإنسان أو لا يولد ، فكثير منا قد نما ذوقه فى ناحية خاصة أو إتجاه معين ، فما من يتطور عنده الذوق الأدبى فى الوقت الذى لا يعتبر صاحب ذوق ناضج فى أنواع أخرى من الفنون » (٢) .

---

(١) Selected Prose p, 50–51

(٢) Introduction to the Study of Literature

والبحث فى الذوق من حيث إنه فطرى أو مكتسب أمر لا يعنينا التوغل فى بحثه ، وإنما الذى يعنينا أن نؤكده هو أن فى الذوق قدرا مكتسبا هو الجانب العملى المكون من طول الممارسة والمصاحبة لأكبر قدر من الآثار الفنية . « فإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم » ، كما يقول أبن سلام الجمحى فى مقدمة كتابه « طبقات الشعراء » . إن مهمة الناقد أولا وقبل كل شىء مهمة عملية تنشأ فقط عند مباشرة النصوص الأدبية ، تنشأ مما عساه أن يتأدى من عبارة الكاتب أو قصيدة الشاعر ، ورؤية الخصائص المميزة فى العبارة الشعريه هى النقد . ولن يستطيعها إلا ذوق مارس هذه الرؤية فترة طويلة . وسواء تغلب الجانب المكتسب فى الذوق على الجانب الفطرى ، أم كان العكس هو الصحيح ، فإن حاجتنا إلى عنصر الذوق فى النقد أمر معترف به ، ولن يقلل من قيمة الذوق وحاجتنا إلى تحكيمه ما نراه من خوف كثيرين من العلماء الذين يعتقدون أن التجاءنا إلى المنهج التاريخى فى الحكم على الآثار الأدبية تحصين لنا مما عساه أن تدفعنا إليه أهواؤنا الفردية فنزل عن القصد ونميل مع الهوى ... فإننا مع احتفاظنا للمنهج التاريخى بقيمته ، واعترافنا بضرورته التى تتمثل فى إلقاء الضوء على الأثر الفنى وتقصى الملابسات والظروف التى تكتنف حياة الشاعر أو الكاتب ، والتى تعين فى فهم النص الأدبى ، وتساعد القارىء أو الناقد فى إرجاع الأشياء إلى أصولها والتحقيق من صحتها إلا أننا لا نستطيع أن نكتفى به وحده. فنحن فى دراستنا للأدب لن نهمل المنهج التاريخى . أما أن نعتمد عليه ، ونجعل له وحده السيادة بمعنى أن نرجع كل شىء فى الأثر الفنى إلى التاريخ ، وألا نرجع إلى أنفسنا شيئا من التفسير ، بل نقصر التفسير كله على التفسير التاريخى ، فهذا ما يدعو إليه أصحاب هذا المنهج ، وبمعنى آخر إن أصحاب المنهج التاريخى يريدون من النقاد أن يحسوا تاريخيا ، وأن يرجعوا كل أثر فنى إلى مرحلته

من التاريخ ، وإلى المستوى الفكرى والثقافى للعصر الذى أخرج فيه هذا الأثر الفنى ، وأن نراه بنفس العين التى كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها . هذا الاتجاه فى المنهج التاريخى من شأنه أن يلزم الناقد الحديث الموقف السلبى بالنسبة إلى نص كتب فى عصر قديم . ويحرص أنصار هذا المنهج على شل العنصر الذوق ، وأن يقتصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه . ونحن لا نستطيع أن ننكر الدور الذى يقوم به المنهج التاريخى فى عملية النقد والذى لخصه مقال لفيليبس م. جونز جاء فيه :

« إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ ، وأن ينظم النص تنظيما يخرجه من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذى كتب فيه وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره .»[1] أقول إن مثل هذا الدور دور استخلاص النص الأدبى من الفوضى وعدم الاستقرار ، ومن الغموض الذى يعترى نسبته إلى قائله وسلامته من الريبة والتحريف ، هو من غير شك دور نافع وأصيل فى ميدان النقد ، على الرغم من ميل القارىء الحديث إلى التقليل من شأن الناقد الذى يقصر نقده على شرح أو تحقيق النص الأدبى. وأصحاب هذا الرأى يعتقدون أن الأجيال القادمة لن ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة . فكل ما يكتبه الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبث به يد أو تعتريه الفوضى كما كان الحال بالنسبة للشعر القديم . فإن الناقد المعاصر سيكون قد

---

(١) مختارات فى النقد الأدبى المعاصر .

وضع للأجيال القادمة كل ما يمكن أن يكون مهما فيما يكتب الكاتب أو الشاعر المعاصر قبل وفاته .

ومن النقاد من يعتقد أننا محتاجون فى الحكم على الأثر الفنى إلى التاريخ ، من هؤلاء الناقد المعاصر T. S. Eliot ت . س . اليوت الذى يرى أن عمل الشاعر لا يمكن أن يكون له معناه مستقلا عما سبقه . بل إن قيمة العمل الفنى عند الشاعر تقوم على تقديرنا لصلاته بمن سبقه من الشعراء . فأنت لا تستطيع أن تقدر الكاتب أو الشاعر وحده . بل يجب لكى تفهمه أن تقارن بينه وبين أسلافه . وهنا يجعل اليوت للمنهج التاريخى قيمة أخرى ، فهو عنده ليس قاصرا على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية . فكل أثر فنى عند اليوت تتوقف قيمته على الوضع الذى يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار . ومن ثم فإن اليوت يدرك الشعر ككل حى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر . والكاتب أو الشاعر عند اليوت لا يحس بجيله فحسب حين يكتب ، وإنما يحس بالأدب الأوربى بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة خلال الأجيال التى سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده . وهذا الحس التاريخى الذى يتضمن الإحساس بالماضى والحاضر هو الذى يجعل الكاتب جزءا من الماضى ويجعله فى نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه (١) .

وهكذا سنرى إذا تعمقت البحث فى كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات فى يد الناقد ، سواء منها التاريخى والنفسى

---

(١) Traditional and the Individual Tallent

والجمالى والفقهى . وليس فى هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحــد . ليس هناك ما هو أشد منه فى إفساد النقد وإضعافه ، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفنى إلى شىء غيره ، فبقدر ما لهــذه المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة . فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفنى نفسه إلى أشياء أخرى . وكثيرا ما رأينا أصحاب مذهب التأثرية فى النقد يغلبون عاطفتهم على كل شىء . فمهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب هى التعبير عما يختلج فى نفس الناقد من مشاعر مختلفة فى وجود الأثر الفنى . مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه « نفس مرهفة الحس تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية ، هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn شبنجرن فى مقاله عن النقد الجديد بقوله : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وإنما القصيدة التى بين أيديكم هى التى تعنينا . وأنــتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدوننا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل أن نقدكم ليحاول دائما أن يبعدنا عن الأثر الفنى ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم » (١).

كما أن أصحاب النقد التاريخى كثيرا ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التى نشأ فيها الشاعر ، ويحاولون أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحيــاة وتاريخ السياسة . وكذلك النقد السيكلوجى ، فبدلا مــن أن يوجه اهتمامى بالقصيدة نفسها يحاول إبعادى عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التى خلقت منه هذه الشخصية أو تلك والتى جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك .

فليس النقد أن تنقل الاهتمام مــن الأثر الفنى إلى التاريخ أو السياســة

---

(١) مختارات فى النقد الأدبى المعاصر .

أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوى أو علوم الجمال ، وإنما النقد الأدبى يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التى هى العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هى تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها لترى بفضل أى العناصر وأى الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذاك فى نفس قارئها .

ومع ذلك فإن تطور الدراسات النقدية يشير بأن النقاد فى سبيل تركيز أنفسهم فى الحدود المكفولة لهم ، فلم تعد فى أيامنا هذه نعنى فى كثير أو قليل بالبحث فى قيمة القصيدة الخلقية أو الفلسفية . كما أن التزام قواعد معينة فى النقد أصبح أمراً يذكر الناقد الحديث بعصر الشعوذة والخرافات ، ونحن أيضاً قد تخلصنا من كثير من النظريات القديمة التى كانت تزعم أن أسلوب الكاتب منفصل عن التعبير والتى كانت تجعل الفصاحة والبلاغة وضروب التشبيه موضوعات تدرس منفصلة عن الخلق الأدبى . كما لم يعد أحد فى هذه الأيام يقول ما كان يقوله هوراس بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، ولا ريب أن الناقد الحديث قد استطاع أن يدرك أن دراسة الأثر الفنى أمر يختلف عن دراسة الوثيقة التاريخية والاجتماعية ، وأن اهتمامنا بالبيئة والزمن والجنس هى أمور على هامش النقد وليست فى صميمه ما دامت تنقل اهتمامنا من الأثر الفنى إلى غيره من الأمور .

هذه كلها نواح من التطور أحرزتها الدراسات النقديه الحديثة تجعلنا نطمئن إلى الدارس الحديث ونربأ به أن يزل أو يخطىء أو يأخذه الحماس بفكرة أو مذهب فيضل عن جوهر الشىء وأصله .



أهم المراجع

(أ) المراجع العربية والمترجمة :

ابراهيم مصطفى : إحياء النحو ـ القاهرة ١٩٣٧

ابروكرومبي (لاسل) : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد — القاهرة ١٩٥٤

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح) : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر — القاهرة ١٣١٢ هـ

ابن المعتز (عبد الله) : البديع

ابن جنى : الخصائص ـ القاهرة ١٩١٣

ابن رشيق (أبو على الحسن) : العمدة ـ القاهرة ١٩١٥

ابن سنان الخفاجى (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة ـ القاهرة ١٩٥٢

أبو العلاء المعرى : (١) شروح سقط الزند ـ القاهرة ١٩٤٦

(٢) لزوم مالا يلزم ـ القاهرة ١٩١٥

أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ـ القاهرة ١٩٢٠

أبو تمام (حبيب بن أوس) : ديوان الحماسة ـ القاهرة ١٣٢٥ هـ

إحسان عباس : (١) فن الشعر ـ بيروت ١٩٥٩

(٢) ت.س. اليوت الشاعر الناقد (ترجمة) ـ بيروت ١٩٦٥

أحمد شوقى : الشوقيات ـ القاهرة ١٩٦١

أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ـ القاهرة ١٩٥٣

الاصفهانى (أبو الفرج) : الأغانى ـ طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ـ القاهرة ١٩٦١

الباقلانى : إعجاز القرآن

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : (١) البيان والتبيين - القاهرة ١٩٣٢

(٢) الحيوان - القاهرة ١٩٠٧

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء - القاهرة ١٩٥٢

الزوزنى (أبو عبد الله الحسين) : شرح المعلقات السبع - بيروت ١٩٦٣

السبكى (عبدالوهاب) : طبقات الشافعية الكبرى

السكاكى (أبو يعقوب يوسف) : مفتاح العلوم - بدون تاريخ

السيوطى (جلال الدين): بغية الوعاة

الصولى (أبو بكر بن الطيب): التبيان شرح وتحقيق أبى البقاء العكبرى - القاهرة ١٩٣٦

المتنبى (أبو الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبى البقاء العكبرى - القاهرة ١٩٢٦

أمين الخولى : فن القول - القاهرة ١٩٤٧

زكى نجيب محمود : فلسفة وفن - القاهرة ١٩٦٣

سيد نوفل : البلاغة العربية فى دور نشأتها - القاهرة ١٩٤٨

شوبنهور : فن الأدب ترجمة شفيق مقار - القاهرة ١٩٦٦

شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة ١٩٦٥

طه ابراهيم : تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى - القاهرة ١٩٣٧

طه حسين : (١) تمهيد فى البيان العربى - نقد النثر - القاهرة ١٩٣٩

(٢) حديث الأربعاء ج ١ - القاهرة ١٩٦٢

عبد القاهر الجرجانى: (١) أسرار البلاغة - تحقيق ريتر - اسطنبول ١٩٥٤

(٢) دلائل الإعجاز - القاهرة ١٣٢١ هـ

على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطه بين المتنبى وخصومه - القاهرة ١٩٤٥

قدامة بن جعفر : (١) نقد النثر - القاهرة ١٩٢٨

(٢) نقد الشعر - القاهرة ١٩٤٩
(٣) جواهر الألفاظ - القاهرة ١٩٣٢
كروتشه (بندتو) المجمل فى فلسفة الفن ترجمة: سامى الدروبى- القاهرة ١٩٤٧
لالاند (أندريه) : محاضرات فى الفلسفة ترجمة الزيات وكرم - القاهرة ١٩٢٩
محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية - القاهرة ١٩٤٧
محمد خليفه التونسى : فصول من النقد عند العقاد - بدون تاريخ
محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة - الاسكندرية ١٩٧٤
محمد عبد الغنى حسن : الشعر العربى فى المهجر - القاهرة ١٩٥٥
محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث - القاهرة - ١٩٦٢
محمد مصطفى بدوى :
( ) الحياة والشاعر (ترجمة) تأليف ستيفن سبندر - القاهرة ١٩٦١
(٢) كولردج - القاهرة ١٩٥٨
(٣) مبادىء النقد الأدبى (ترجمة) تأليف ريتشاردز - القاهرة ١٩٦٣
(٤) دراسات فى الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨
(٥) الشعر والتأمل (ترجمة) تأليف هاملتون - القاهرة ١٩٦٣
محمد مندور: (١) فى الأدب والنقد - القاهرة ١٩٤٩
(٢) فى الميزان الجديد - القاهرة ١٩٤٤
(٣) النقد المنهجى عند العرب - القاهرة ١٩٤٨
(٤) منهج البحث فى تاريخ الأدب - القاهرة ١٩٤٣
ميخائيل نعيمه: (١) همس الجفون - بيروت ١٩٥١
(٢) الغربال - بيروت ١٩٥١
نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر - بيروت ١٩٦٣
نيكول (الارديس) : علم المسرحية ترجمة دوينى خشبة مجموعة الألف كتاب



المراجع الأجنبية

1. BREIT (E.L.)

Reason and Imagination Oxford 1961.

2. CROCE (B.)

Aesthetics London 1953.

3. DAY LEWIS

The Poetic Image London 1951

4. ELIOT (T.S.)

a) Selected Essays London 1932.

b) Selected Prose London 1953.

c) The Use of Poetry and The Use of Criticism Lond.

5. GRUNEBAUM (VON)

a) The Journal of the American Oriental Society 1926.

b) A document of Arabic Literary Criticism in the Tenth Century A. D.

6) NEEDHAM (H.A.)

Taste and Criticism in the 18th. Century, Lond. 1952.

7) PLATO

ION Translated by J. A. Prent in 1892.

8) READ (SIR HERBERT)

The Meaning of Art. 1950-1651

9) RICHARDS (I.A.)

a) Practical Criticism Lond. 1946.

b) Philosophy of Rhetoric Lond. 1936.

c) The Foundation of Aesthetics Lond. 1925.

d) The Interaction of Words (Language of Poetry) London 1924.

10. SAINSBURY.

A History of Criticism and Literary Taste in Europe, London 1922.

11. SCHOPENHAUER.

The Art of Literature Londen 1926.

12. SPENDERS.

The Making of a Poem London 1955.

13. STARE, N.C.

The Dynamics of Literature London 1942.

14. WILLIAMS (W. E.)

A Book of English Essays London 1952.

15. WISMATT (W.K.)

Literary Criticism London.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محتويات الكتاب

الموضوع | صفحة

الموضوع | صفحة

الموضوع صفحة

الموضوع | صفحة









